georg wilhelm friedrich hegel despre artă şi poezie

SELECŢIE, PREFAŢA SI NOTE DE ION IANOSI
Ilustraţia copertei : *reproducere după PI*
Piet Mondrian
BIBLIOTECA PENTRU **TOŢI** • 1979 **EDITURA** MINERVA • BUCUREŞTI
Pentru ediţia de faţă, toate drepturile rezervate Editurii Minerva („B.P.T.")

FENOMENOLOGIA ARTEI

Definitoriu pentru întreaga filozofie clasică germană a fost caracterul ei sistemic, totalizator; ceea ce presupune, ca principiu ordonator, prevalenta întregului asupra părţii, implicarea diferitelor discipline filozofice în cîte o viziune filozofică unică. Kant a fost modelul : constructivismul său a cerut desăvîrşîrea triadei „critice", completarea „raţiunii pure" şi a „raţiunii practice" prin „puterea de judecată" ; printr-o filozofie a artei şi o teleologie, revendicate de considerente arhitectonice,, asemenea unor elemente mendeleieviene, presupuse chiar înaintea detalierilor. Nu altfel s-aiu petrecut lucrurile cu Fichte şi cu Schelling ; pentru cel din urmă, „filozofia artei" era consubstanţială „sistemului idealismului transcendental".

Această primă premisă Hegel o moşteneşte, aşadar, de la predecesorii săi. Jn rînd cu o a doua, pe care o găseşte însă la ei doar într-o formă embrionară : implicarea .istoricului în logic. Comparativ cu maestrul, Schiller a istoricizat „kantianismul",, iar romantismul filozofic, în chiar etapele lui incipiente, s-a îndreptat către o gîndire istoristă. In această privinţă, mai era însă de parcurs esenţialul. Performanţa de căpetenie a lui Hegel a constat, anume, în unirea logicii şi a istoriei, în impregnarea — am zice astăzi — sincronicului cu diacronicul. El a fost-cel care a înţeles şi explicitat fiinţarea ca devenire, sistemul ca desfăşurare, printr-o monumentală tentativă a atotcuprinderii, Concomitent
orizontală şi verticală ; o revoluţionară osmoză de planuri, între ale cărei dovezi *trebuia* să fie inclusă şi estetica !

1. La Tubingen, Berna şi Frankfurt-pe-Main, pînă în 1800, Hegel a avut pentru artă preocupări răzleţe, care n-au de ce să ne reţină atenţia ; la lena, în schimb, arta este implicată de el •în prima dintre sistematizările sale filozofice, coincidenţă în măsură să confirme primatul totalizării asupra componentelor ei, extinderea succesivă obligatorie a viziunii — odată descoperite — asupra tuturor detaliilor particularizatoare şi doveditoare. După încercări de expunere teologică şi sodal-istorică, este semnificativă acesta întoarcere cu faţa către o sistematică filozofică echivalentă aprofundării componentelor sale. Pentru cine agreează simbolica cifrelor, este plăcut că ea se inaugurează, dacă avem în vedere compararea filozofiilor lui Fichte şi Schelling, din prima lună şi primul an al secolului care abia începe ; şi se produce propriu-zis, la capătul perioadei din lena, adică în 1807, prin publicarea *Fenomenologiei spiritului.*

Prima sinteză hegeliană este revoluţionară nu numai în măsura în care e însufleţită de o, filozofie sublimată, simpatie pentru Revoluţia Franceză şi chiar pentru prelungirea ei contradictorie napoleoniană, dar mai cu seamă prin acel istorism propriu sistemului ca atare, istorism ce nu s-ar fi putut transpune în planul ideilor dacă n-ar fi fost probat de noile procese revoluţionare pe deplin reale. „Idealismul absolut, care potrivit naturii sale ar fi trebuit să fie static — cum în cele din urmă avea să şi ajungă —, absorbea dinamica pe parcursul expunerii lui, se mlădia psihologic şi istoric în ceea ce Engels va numi „embriologiia şi paleontologia spiritului", adică o paralelă poveste a „devenirii", în care aventura conştiinţei individuale reproducea, prescurtat, etapele parcurse de către conştiinţa (idealist mijlocit : existenţa) omenirii. Potrivit codului hegelian, este vorba de treapta de cunoaştere şi revelare de sine a Spiritului, prin-tr-o serie de faze precum: conştiinţa „obiectivă", conştiinţa de sine, raţiunea, moralitatea, religia, ştiinţa absolută ; de un mecanism imaginat, dar nu pe de-a întregul imaginar, care silea VI

Spiritul să treacă, în evoluţia sa, prin faze ce îl duceau şi conduceau spre deplina conştiinţă de sine. Paradoxul acestei „fantezii reale", dacă e să-l formulăm în termeni globali şi. sumari, constă tocmai în tentativa de a împleti fantasticul cu realul, primul — reflex compensator al înapoierii germane, cel de al doilea — efect al automişcării unei pătrunzătoare gîndiri tot germane (la rîndul ei compensatoare în raport cu înapoierea) şi al influenţelor înnoitoare recent receptate din partea Revoluţiei Franceze şi a războaielor napoleoniene. Faptul că cele două componente sînt la Hegel laolaltă prezente se poate lesne vedea din chiar poziţia ce i se rezerva artei în automişcarea Spiritului : o pozdţie înaltă, nu departe de presupusa desăvîrşire dar valori-ficînd aproape exclusiv experienţa străveche şi încheiată a artei greceşti clasice ; o experienţă umanistă şi raţionalistă, ca atare reinterpretată, totuşi în cadrul unei scheme care continua să subordoneze arta religiei. Spunem : continua, deoarece ipoteza rolului dominator al conştiinţei religioase asupra celei artistice (variantă a primeia) era adînc încetăţenită în filozofia idealistă germană, şi Hegel însuşi s-a eliberat doar treptat şi tîrziu de ea, niciodată cu totul.

în *Fenomenologia spiritului,* „religia" era situată, aşadar, într-o sferă superioară a istoriei Spiritului, poziţie intermediară între o „moralitate" premergătoare şi o „cunoaştere absolută" (filozofia) ulterioară ei ; cît priveşte „religia artei", din cadrul acestei trepte, ea era la rîndul ei interpusă între „religia naturală" şi „religia revelată",

cea dintîi corespunzătoare Orientului, iar cea din urmă creştinismului ; or asta înseamnează că „religia artei" era surprinsă în Grecia antică, drept acel moment al transformării în care religia ni se destăinuie precumpănitor prin artă — o particulară răsturnare a unei situaţii mai generale, deoarece în genere arta era concepută ca fiind subordonată religiei ; acum însă, în speţă, religia îşi găsea modul său cel mai adecvat de exteriorizare prin şi în artă (într-o religie laică, imanentistă şi netranscendentală, umană şi nedivină, dacă ar fi să forţăm puţin nota). *Fenomenologia spiritului* reprezintă un prim model de tota-lizare logică şi istorică, pe care Hegel îl va şi depăşi ulterior,

VII

dar îl va şi conserva, într-o duaZă şi unitară mişcare proprie dialecticii sale. Cea de a doua sistematizare el o va da la Nurnbergîn 1812-l816, în *Ştiinţa logicii;* iar cea de a treia, cea maiimportantă sub raport sistemic, la Heidelberg, în 1817, în *Enciclopedia ştiin-ţelor filozofice. Enciclopedia* nu se va păstra însă în forma ei iniţială ; în cea de a doua sa ediţie, din 1827, vor interveni .modificări importante inclusiv planul care ne interesează.. Astfel, deşi situată în cadrul „Spiritului absolut" (invocat acum în chip expres), arta mai este încă tratată precum în *Fenomenologie:* terminologic ca „religia artei", iar în fond ca acoperind antichitatea greacă ; şi numai în ediţia de peste un deceniu i se va rezerva ei, „Artei", acel binecunoscut prim loc, relativ autonom, în desăvîrşirea Spiritului absolut, de dinaintea „Religiei"[1] şi a „Filozofiei". Sistemul hegelian este de-acum definit în toate articulaţiile sale, în cele trei părţi componente *ale Enciclopediei,* anume în *Logica* (mică, după cum i se mai spune), *în Filozofia naturii* şi în *Filozofia spiritului:* Absolutul ca „proces" se dezvăluia treptat, ca „Raţiune", apoi (ca „alteritate") devenea „Natură", pentru a se întoarce la sine ca „Spirit" ; cît. priveşte „Spiritul", el parcurgea o fază a „Spiritului subiectiv" („Antropologia, Sufletul" ; „Fenomenologia spiritului. .Conştiinţa" ; „Psihologia. Spiritul"), apoi o fază a „Spiritului obiectiv" („Dreptul" ; „Moralitatea" ;.,Eticul" — iar în cadrul acestuia „Familia", „Societatea .civilă",, „Statul") pentru a ajunge în cele din urmă la „Spiritul absolut", ce ni se dezvăluia în planurile succesive ale „Artei", „Religiei revelate" şi „Filozofiei".

1807, 1817, 1827 sînt principalele momente în care Hegel fixează locul şi rolul artei, pe care le revendica şi. le. impunea construcţia sa logică-istorică, procesual totalizatoare. Cîteya convingeri ale *Fenomenologiei spiritului* se păstrează şi în. *Filozofia spiritului;* altele se modifică, se adîncesc, se detaliază — inclusiv în privinţa configurării (în varianta din 1827) a periodizării triadice în .fazele „simbolică", „clasică" şi „romantică", ale artei -(lucru firesc, înţrucît între timp şe cristalizaseră, treptat şi paralel, propmu-zisele prelegeri de „estetică"). Concepţia către care tindea Hegel era cea privind „Spiritul absolut" ce se cunoştea

VIII

pe sine mai întîi ca „artă", apoi ca „religie", în fine ca „filozofie" ; concepţie pe care el, totuşi, o mai varia în continuare ; o dovadă în acest sens este acel pasaj interesant din *Filozofia istoriei,* în care „statul" era considerat ca reunind „latura obiectivă" şi „latura subiectivă", constituind „temelia, miezul celorlalte aspecte ale vieţii poporului, al artei, al dreptului, al obiceiurilor, al religiei, al ştiinţei" ; pe respectiva temelie se înălţau, în particular, trei forme prin care conştiinţa îşi dobîndea libertatea : „religia", „arta" şi „filozofia". „A doua formă a reunirii obiectivului cu subiectivul în spirit este *arta* ; ea pătrunde mai adînc în realitate şi în lumea simţurilor decît religia [...]. Prin artă, divinul trebuie să devină intuitiv, ea înfăţişîndu-l fanteziei şi intuiţiei." *(I.,* 50) Răsturnarea consecuţiei dintre artă şi religie nu este decisivă, întrucît religiei i se rezerva „locul de frunte", iar artei o adîn-cime sporită doar în planul trecerii de la „spiritul" la „chipul" lui Dumnezeu, adică în cadrul religiozităţii însăşi (arta redă „divinul şi spiritualul prin excelenţă"); ceea ce echivalează cu menţinerea expresă a tutelei religiozităţii, în consens cu premisele iniţiale. De fapt, la Hegel cele două consecuţii posibile se corelează : pe de o parte, „religia" devenea „religia artei", pe de altă parte — prin creştinism —, „religia" depăşea „arta" (dominantă la greci). Arta era premearsă şi totodată urmată de religie — premearsă în epoca orientală, urmată în cea medievală ; iar „religiei" dominante în evul de mijloc îi lua locul dominarea „filozofiei" în timpurile moderne. Filozofia era privită în esenţa ei ca ştiinţifică, un accent limpede încă de la polemica introductivă, din *Fenomenologia spiritului,* cu subiectivismul şi formalismul ; ceea ce nu excludea menţinerea unui spiritualism de nuanţă religioasă în chiar înţelegerea filozofiei. Fapt este că, istoric şi logic, încoronarea spiritului în genere şi a celui absolut în speţă îi revenea „filozofiei" — filozofiei idealiste germane şi, finalmente, propriei filozofii. Că în acest punct dinamica eşuează în statică, construcţia pune un imaginar punct progresului, sistematica suprimă dialectica, s-a demonstrat cu toată limpezimea. Am preciza doar că nu numai şi nu atît

IX

sistemul" vine în contradicţie cu „metoda", cit „sistemul închis" u „sistemul deschis". Diferenţa, nu lipsită de importanţă, presupune o mai hotărîtă încredere în caracterul sistemic al întregii gîndiri hegeliene, atît în aspectele ei inacceptabile, cît şi în cele perene : „sistemul dialectic" este marea înnoire legată de numele lui Hegel. Opoziţia între „metodă" şi „sistem", pe care, din motive de claritate, Engels o desfăşoară în *Ludwig Feuerbach si sjîrşitul filozofiei clasice germane,* nu anihilează organicitatea sistemică-dialectiică nici a lui Hegel, cu atît mai puţin a construcţiilor materialiste din *Capitalul* sau *„Anti-Diihring"* (acum doar reamintesc această evidenţă, pe care cu alte prilejuri am detaliat-o). Pe scurt, Hegel este filozoful sistematic în *toate,* în ceea ce are „viu" şi „mort" (după expresia lui Croce), „fals" şi „adevărat" (a lui Lukacs). La Hegel, „sistem dialectic" este întregul, aşa cum a fost el expus în *Fenomenologia spiritului,* în *Ştiinia logicii, în Enciclopedia ştiinţelor filozofice,* dar şi

în părţile constitutive, cele cuprinse în lucrarea din urmă, sau cele elaborate de sine stătător : *Filozofia dreptului, Filozofia istoriei, Filozofia religiei, Istoria filozofiei, Prelegerile de estetică.*
Cuvîntul „filozofie" figurează în titlul aproape fiecăreia dintre aceste tratate şi prelegeri. Hegel îşi propune — aflăm din *Istoria filozofiei* — să examineze îndeaproape „legătura strînsă ce există între filozofie şi domeniile înrudite ale religiei, artei şi ale celorlalte ştiinţe, precum şi al istoriei politice" *(F.,* I, 18), deoarece „filozofia este adevărata teodicee faţă de artă, de religie şi. de sentimentele lor..." *(F.,* II, 689) ; „...forma determinată a unei filozofii este contemporană cu o anumită formă a popoarelor în miilocul cărora apare această filozofie, contemporană cu constituţia şi forma lor de guvernare, cu morala lor, cu viaţa lor socială, cu dexterităţile, obişnuinţele şi plăcerile lor, cu încercările şi lucrările lor în domeniul artei şi al ştiinţei, cu religiile lor. [...] Spiritul a elaborat şi a desfăşurat totdeauna, în toată bogăţia multilateralităţii lui, principiul etapei determinatei a conştiinţei sale de sine pe care a atins-o. Acest spirit bogat al unui popor este o organizare, un dom care posedă bolţi, coridoare, galerii de coloane, săli, numeroase compartimente,

toate acestea fiind produse ale unui unic întreg, ale unei unice epoci." *(F.,* I, 57) Iată întregul Hegel, în ceea ce îşi propune şi în bună măsură realizează ; cu restricţia involuntar autocritică : „nici o filozofie nu-şi depăşeşte epoca" *(F.,* II, 691). întregul pe care *Ştiinţa logicii* l-a definit ca fiind acel „adevăr care se ştie pe sine", „tot adevărul": „unicul obiect şi conţinut al filozofiei" — adică „fiinţa concretă a ideii; arta şi religia sînt felurile ei deosebite de a se cuprinde pe sine şi de a-şi da fiinţă adevărată ; filozofia are împreună cu arta şi religia acelaşi conţinut şi acelaşi scop, dar ea este modul suprem de a cuprinde ideea absolută, deoarece modul ei este cel mai înalt, este conceptul [...]. Deducerea şi cunoaşterea acestor forme particulare constituie însă sarcina ulterioară a ştiinţelor filozofice particulare." *(Ş.L.,* 825-826).
„Sistemul dialectic", sistemul în sine logic şi istoric, fiinţînd şi înaintînd în toată bogăţia multilateralităţii lui, este spiritul hegelian : un dom cu bolţi, coridoare, galerii de coloane, săli-compartimente, toate ale unui întreg unic !
2. Să detaliem (pe scurt) modul hegelian în care „se auto-propulsează" spiritul prin artă şi în cadrul ei.
In acest plan, *Fenomenologia spiritului* pare obscură la prima vedere, dar se destăinuie treptat celui decis s-o dezlege. Hegel a sublimat experienţa istorică în cele mai abstracte cu putinţă concepte, în „conştiinţă", „conştiinţă-de-sine", „raţiune" şi „spirit", în mişcarea unei conştiinţe care devine conştientă de „esenţa absolută" ; cititorul poate să recurgă însă la procedeul invers, dezghio-cînd din abstracţiile „Sinelui" stadii particulare şi forme concrete. Cel de-al şaptelea şi penultim capitol, „Religia", se subdivide, cum am spus, în „Religia naturală", „Religia artei" şi „Religia revelată". Cea din urmă este lumea creştină, a apostolilor, bisericii şi teologiei care, — fiind ulterioară artei şi depăşind-o — nu ne interesează. Prima, în schimb, deşi premergătoare artei propriu-zise, e pe cale de a-i configura specificul şi, de aceea, merită un cuvînt aparte. Lumea îi apare conştiinţei mai întîi sub chipul, imediat, al „religiei naturale", care parcurge, pe rînd, simbolismul luminii, simbolismul vegetal şi animal, simbolismul construirii. întîi cuprinde şi umple totul „Esenţa luminoasă pură a Răsăritului" şi simpla ei alteritate negativă, „întunericul" *(F.S.,* 390) ; vine la rînd „nevinovăţia religiei florilor" şi „vina .religiei animalelor" *(F.S.,* 391); după care Spiritul apare ca fiind „Meşterul", construind „cristalele piramidelor şi obeliscurilor, simple reuniri de linii drepte şi suprafeţe plane şi raportări egale ale părţilor în care incomensurabilitatea rotundului este eliminată", ridicînd „aceste figuri drepte şi plane la o rotunjime mai însufleţită", amestecînd anorganicul cu organicul figurii animalice şi „cu forma gîndului, cu forma umană", trecînd de la „lăcaşul înconjurător, realitatea externă", la „acoperamîntul interiorului" în care interiorul este întîi simplu, opac, imobil („piatra neagră") şi apoi se însufleţeşte treptat, uman şi spiritual („în amestecul formei naturale şi al formei conştiente-de-sine") ; şi astfel, la capătul drumului, „spiritul este artist" *(F.S.,* 392-394). Hegel descrie pînă aici, uşor cifrat, Orientul antic, reprezentările lui solare nedivizate, dispersarea şi particularizarea în vegetal şi animal, construcţiile propriu-zise : piramida şi obeliscul, templul, sfinxul, statuia „misterioasă", pe jumătate încă naturală şi pe jumătate umanizată. Paragraful ultim, „Meşterul", este cu deosebire important, deoarece reprezintă o primă schiţă a contribuţiei decisive pe care o datorăm egiptenilor şi capacităţii lor de a produce saltul într-o „operă",, concomitent religioasă şi artistică.
în acest punct „meşterul a devenit un muncitor spiritual" *(F.S.,* 395), iar „opera" sa — „operă de artă". Mai întîi, „operă de artă abstractă", statuie a zeilor, imn şi cult ; apoi „operă de artă vie", a sărbătorii şi a luptătorului frumos ; în fine, prin limbaj, „operă de artă spirituală", epos, tragedie şi comedie. Capitolul „Religia artei" este bogat în trimiteri concrete, la Titanii, reprezentînd forţele naturale primare, haotice, oarbe, pe care îi înlocuiesc zeii cei noi, „spirite etice, clare, ale popoarelor conştiente de ele" *(F.S.,* 398) ; la Demetra, Dionisos, Menade şi ora-

colul delfic, la Antigona, Oedip, Oreste, chiar la Macbeth şi Hamlet. în ciuda acestor din urmă „ieşiri" — prevestitoare de detalieri — spre alte zone de cultură, esenţial rămîne cercul spiritualităţii greceşti, ateniene, pentru care arta, din ce în ce mai vie, mai concretă, mai însufleţită, echivalează cu unica formă istoric necesară a religiozităţii. Hegel va păstra şi în continuare, în ciuda modificărilor substanţiale proprii gîndirii sale tîrzii despre artă, multe elemente ale acestei fixaţii, fapt lesne verificabil printr-un reprezentativ pasaj din *Prelegerile de*

estetică, pe care îl reproducem ca fiind retroactiv lămuritor în raport cu sensul atribuit „religiei artei" în *Fenomenologia spiritului :*

„Dar unde arta există în forma ei cea mai desăvîrşită, acolo tocmai ea în modul său figurat, conţine felul de expunere cel mai esenţial şi mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul îşi reprezenta zeii şi în care el îşi procura conştiinţa adevărului. De aceea, poeţii şi artiştii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiştii i-au dat naţiunii elene reprezentare precisă despre activitatea şi viaţa divinului, deci conţinutul determinat al religiei sale. Şi anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felul că aceste reprezentări şi învăţături ar fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conştiinţei, ca propoziţii religioase generale şi ca determinaţii ale gîndirii pe care artiştii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini şi le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producţie artistică era de aşa natură, încît poeţii greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei d e c î t în această formă a artei şi a poeziei." *(E.,* I, 109-l10)

Hegel îşi explicitează, aici, viziunea *organică* şi *de fond* asupra locului şi rolului artei în istoria omenirii : arta este conţinut şi formă în egală măsură, exteriorizările ei sînt corespondentul unei necesare iriteriorităţi. Pentru moment necesare, „de exemplu; la greci". Acest restrictiv „de exemplu" din scrierile hegeliene tîrzii lipseşte încă în *Fenomenologia spiritului,* în care arta *este* spiritualitatea (religioasă) greacă, iar spiritualitatea greacă *este*

XIII

arta. Aşa stînd lucrurile, consideraţiile *Fenomenologiei spiritului,* deşi istoric localizate, nu trebuie transferate în locul rezervat particularizărilor unei anume arte (clasice), pentru că ele privesc arta în general ; mai bine zis, particularitatea artei clasice elene se suprapune (deocamdată integral) specificului artei în genere. , Tot ce ne dezvăluie acum Hegel în legătură cu figura ca „lucru" şi ca „limbaj", statuia „calmă" şi cultul „în mişcare", „liniştea perfect liberă" şi „mişcarea perfect liberă", „totalitatea lumii" în epos, scindarea ei contradictorie (inclusiv în „d i-v i n şi urna n") în tragedie şi degradarea acestei scindări în comedie, toate detaliile cu adresă istorică şi locală precisă au totodată o adresă precisă în privinţa nivelului artistic de ansamblu al spiritualităţii. Este prefigurat aici cu limpezime — prin locul rezervat artei între „religia naturală" şi „religia revelată" — ceea ce se va explicita în *Filozofia spiritului* şi în *Prelegeri de estetică.* Iar faptul că această prefigurare se extinde destul de departe, în concret, reiese din paralela încheiere prin tragedie şi comedie atît a capitolului respectiv din *Fenomenologia spiritului,* cît şi a *Prelegerilor de estetică :* „comedia" fusese privită ca sfîrşit al artei antice şi, implicit, al artei ; ea va continua să fie privită ca sfîrşitul artei antice, cît şi al artei moderne, drept care, din nou, ca punct terminus al artei în genere ; dovadă că, discutînd destinul artei greceşti, prima sinteză filozofică hegeliană discută totodată destinul artei ca formă premergătoare „religiei revelate" şi apoi a „cunoaşterii absolute", prin filozofie. *Filozofia spiritului* şi *Prelegerile de estetică* extind analiza asupra artei ca atare, au însă în vedere, mai cu seamă, arta antică greacă ; şi ele postulează mai clar locul artei ca fiind, în automişcarea şi autodesăvîrşirea Spiritului absolut, premergătoare religiei şi filozofiei. Ambele înţeleg arta ca „purificare a spiritului de servitute", prin această eliberare înfrăţită filozofiei ; dar totodată numai ca „o treaptă în liberare, nu însă şi liberarea supremă". Viziunea este generalizată, dar presupune o aceeaşi precumpănire în timp: „...artele frumoase pot aparţine numai acelor religii în care principiul îl constituie spiritualitatea concretă, ajunsă a fi liberă în sine, dar încă

XIV

nu absolută" *(E.S.,* 383) — adică, anume şi cu precădere în Grecia antică ! „Introducerea" *Prelegerilor de estetică* variază aceeaşi concepţie : arta este „o realitate superioară" şi faţă de realitatea obişnuită şi faţă de prelucrarea ei în istoriografie, dar este numai „prima formă" a cuprinderii spiritului absolut, prin „cunoaşterea sensibilă" („în forma şi figura sensibilului şi obiectivului însuşi"), după care urmează o „a doua formă", în care spiritul absolut se „reprezintă" în chip religios, şi o „a treia", în care gîndirea liberă a filozofiei se cunoaşte pe sine în chip deplin.

Este adevărat că *Filozofia spiritului* surprinde diviziunea artei în „simbolică" („arta sublimului"), „clasică" (a „frumuseţii") şi „romantică" (atuncd cînd arta „renunţă" „să înfăţişeze zeul ca atare" de dragul unei mai mari interiorităţi şi spiritualizări) ; dar ca şi în *Prelegerile de estetică* (şi, indirect, în *Fenomenologia spiritului,* unde „religia naturală" era şi *simbolică),* prima formă este considerată mai degrabă ca un gen de pre-artă, iar ultima ca o post-artă, prima — predecesoare, iar ultima — succesoare a artei celei adevărate, care îşi descoperă, oricum, centrul de greutate şi deplina identitate de sine în „clasicul" sculptural elen. Unilateralitatea *Fenomenologiei spiritului* deconspiră mai lămurit o fundamentală calitate şi totodată o limitare a întregii concepţii estetice hegeliene : extrem de avizata, dar totuşi, cantonare în arta Greciei antice ! Neajunsul acestei limitări („sistemice", se înţelege) se va estompa în *Filozofia spiritului* şi în *Prelegerile de estetică,* în măsura în care prezenţa declarată a „simbolicului" şi a „romanticului", din prima, se va extinde, în cea de a doua, într-o expunere detaliată, şi pe respectivele epoci şi pe artele lor caracteristice ; accentele limitative se vor perpetua însa nu numai prin recu-noaşterea *superiorităţii* artei „clasice", ca artă propriu-zisă, dar mai ales prin accentuarea *inferiorităţii* artei în raport cu religia şi cu filozofia.

Că aşa este o dovedeşte explicitarea celei mai contestate teze a esteticii hegeliene, evidentă implicit încă din *Fenomemo-*
XV
logia spiritului: aceea cu privire la presupusa „moarte a artei". La această concluzie obligă, din nou, „sistemul" ca atare, ea este de neeludat în fond, chiar de n-ar fi mărturisită formal. Hegel este însă un gînditor prea consecvent pentru a nu-şi duce gîndul pînă la capăt. „Arta frumoasă (ca şi religia proprie acesteia) îşi are viitorul ei în religia adevărată" *(E.S.,* 384), ceea ce echivalează în a nu avea pe deplin un viitor propriu. *Prelegerile de estetică* lămuresc lucrurile încă de la început (organici-tatea construcţiei cere această coincidenţă între început şi sfîr-şit) : „Noi am depăşit starea de a mai putea venera şi adora operele de artă ca nişte divinităţi, impresia pe care ele o fac este mai temperată de reflexie şi ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară şi de o altfel de evaluare. Cugetarea şi reflexia au depăşit artele frumoase." (£., I, 14) „Pentru noi arta nu mai trece drept model suprem în care îşi procură existenţă adevărul. [...] Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăşi. [...] Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă a mai fi nevoia suprema a spiritului." (£., I, 100-l11)
Formulările sînt atente şi hotărîte. Nu este vorba nici de lipsa interesului omului modern faţă de artă, nici de inexistenţa operelor de artă în prezent ori viitor. Se postulează, însă, nevoia unor alte dominante şi în raportările noi faţă de producţiile spirituale vechi, şi în natura producţiilor spirituale recente. „Forma intuiţiei sensibil e", proprie artei, continuă să-i apară lui Hegel ca dominînd o etapă a istoriei spirituale. După cum arta fusese precedată de „domeniile finite ale vieţii", după ea urmează o sferă care „depăşeşte modul de a concepe şi de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta" : urmează reprezentarea religioasă, dominantă în evul de mijloc, şi gîndirea filozofică, dominantă în epoca modernă. Nu exclusivitate, repet, ci dominare, adică subordonarea celorlalte forme spirituale celei hotărîtoare. După ce „obiectivitatea artei" şi „subie c-
XVI
tivitatea religiei" patronaseră Grecia antică şi secolele creştine, şi una şi alta se implică, sintetic, în precumpănitoarea gîndire ştiinţifică-filozofică, cu adevărat universală, a lumii moderne : filozofia devine „Ideea ce se gîndeşte pe sine, adevărul care ştie *(die wissende Wahrheit)" (E.S.,* 402).
Ceea ce publicistica denumeşte, printr-o formulă sumară şi prea puţin exactă, „moartea artei" este de fapt, la Hegel, o transmutare, în complexa orchestraţie istorică, a rolului de concert-maistru ori de prim solist, atribuit, succesiv, diverselor instrumente ale „Spiritului". Arta nu moare, putem spera că ea „se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului". în această precizare e cuprinsă esenţa istorismului hegelian. *Fenomenologia spiritului* postulează concepţia, *Filozofia spiritului* o limpezeşte, *Prelegerile de estetică* o detaliază.
Istorismul sistemic al filozofiei clasice germane a fost deschizător de porţi ascunse, dar şi un cal troian. Urmărind cu obstinaţie întregul, filozofii au fost obligaţi să-şi subjuge părţile şi, în ultimă instanţă, să le şi sacrifice. Ansamblul s-a răzbunai pe componente, corelaţiile atotcuprinzătoare s-au transformat în chingi sufocante. Unii au vrut cu tot dinadinsul să asigure artei un rol de căpetenie în ierarhia spiritului, alţii dimpotrivă. Ierarhizarea logică şi istorică era aceea care, şi într-un caz şi în altul, putea să nedreptăţească fiinţări relativ de sine stătătoare, de odinioară sau mai recente. Cu toate că ea, împletirea ierarhică, acorda şi strălucirea cuvenită multor etape şi forme analizate. Şi asigura o anume clarviziune chiar unilateralităţii : căci unilateralitatea deriva din multilateralitate, îi păstra reflexul, o valorifica pe mai departe în intuiţii false şi adevărate totodată. E simplu să surprinzi nedreptatea manifestată de Hegel în raport cu arta epocii sale şi a celei viitoare ; mai greu este să descoperi profundele diagnosticări exacte, cuprinse chiar în această nedreptate.
3. Studenţilor săi Hegel le-a expus estetica de şase ori : de două ori la Heidelberg (1817 şi 1819), de patru ori la Berlin
XVII
(18201821, 1823, 1826 şi 18281829). In reconstituirea ulterioară, pentru tipar, a *Prelegerilor de estetică,* ucenicului său Hotho i-au stat la dispoziţie însemnări atît ale studenţilor, cît şi ale profesorului ; pe cele mad veohi el le datează din 1817 şi consideră că au fost substanţial prelucrate în 1820, ulterior neintervenind decît unele adăugiri. Rezultă că esenţa elaborărilor cunoscute nouă astăzi s-nar localiza la sfîrşitul perioadei din Heidelberg şi începutul celei berlineze.
Care sînt sursele de la care pornea Hegel ? Ce predecesori avea el în vedere ? *Estetica* distingea o istorie a raportărilor erudite la materialul empiric al artei : *Poetica* lui Aristotel, *Ars poetica* a lui Horaţiu, scrierea despre sublim atribuită lui Longhin, contribuţiile mai noi ale lud Home, Bateur, Ramler şi teoretizările germane mai noi ale lui Goethe şi ale romanticilor, în consens cu experienţe practice moderne ; întreg acest mod de exegeză „care pleacă de la particular şi de la dat" *(E.,* I, 27) Hegel îl considera util prin acumulări, dar nu-i acorda nici o atenţie de sine stătătoare. Pe de altă parte, el reţinea „reflexia în întregime teoretică care caută să cunoască frumosul ca atare din sine însuşi şi să-i aprofundeze i d e e a" (£., I, 27), reflexia filozofică urcînd de la Platon şi păcătuind adesea prin specula-tivism : drept care, în elaborarea conceptului filozofic al frumosului, s-ar cere „mijlocite în sine, ambele extreme menţionate, întrucît el uneşte universalitatea [sau generalitatea] metafizică cu modul-determinat al unei particularităţi reale" *(E.,* I,

28).
Observaţia va fi decisivă în definirea obiectului esteticii („artele frumoase") ; ea era de-acum hotărătoare în circumscrierea metodologiei urmate (în „filozofia artelor frumoase"). Ne-eludînd experienţa empirică şi particularizatoare, Hegel se concentrează asupra acumulărilor reflexive şi generalizatoare, prin-tr-o valorificare în care se implica aproape continuu şi atitudinea critică. Trimiterile la Platon, Kant, Schiller, Schelling, Fichte, fraţii Schlegel, Tieck, Solger, Novalis, ajutător la Winckelmann
tetică.
XVIII
De-acum vom indica astfel, prescurtat, *Prelegerile de esă.*
Moses Mendelssohn, Hirt, Eschenmayer, Jacobi ş.a. sînt exprese. Platon impune prin „unicul gînd adevărat că esenţa frumosului este inteligibilă, este ideea raţiunii" (£., I, 561), „totuşi abstracţia platoniciană nu e îngăduit să ne mai mulţumească, nici chiar cît priveşte ideea logică a frumosului" (£., I, 28). Pe acea;sta Hegel dorea s-o conceapă „mai profund şi. mai concret" ; să reţinem cu deosebire termenul din urmă, anume prin prisma întregii sale gîndiri filozofice, potrivit căreia, în eforturile succesive de pătrundere „cunoaşterea spiritului este cea mai concretă, de aceea cea mai înaltă şi cea mai grea" (E.S., 5).
Prin acest original elogiu adus „concretului", către care tind să se ridice toate abstracţiile propriei sale filozofii, se cuvine înţeleasă şi ambivalenţa raportare la *Critica puterii de judecată ;* ambivalenţă, întrucît, pe de o parte, reflexiile kantiene conduceau conştiinţa la sesizarea şi gîndirea Ideii *concrete* (aşa au fost ele descifrate şi prelungite de către Schiller), pe de altă parte, ele se împotmoleau însă la jumătatea drumului, plătind un tribut greu nu numai abstracţiei, dar şi subiectivismului şi formalismului. Hegel evidenţia limpede împrejurarea din urmă încă în *Ştiinţa logicii,* în critica înţelegerii cantitative a sublimu-. **lui** de către Kant, o atitudine critică, reluată în *Estetica* şi completată prin alte săgeţi la adresa modului kantian prea subiectiv şi formal în postularea frumosului. Dintre intuiţiile kantiene în privinţa puterii de judecată estetică, Hegel prelua, în schimb, „unitatea nemijlocită a generalului cu particularul" (jF., II, 625), efortul de eliminare a „opunerii intuirii şi a conceptului" (înţelegerea frumuseţii ca „idee intuită"), relaţia dialectică dintre „suprasensibil şi sensibil" (S.F.C.S.,35-37). Într-un cuvînt, pe Hegel îl atrăgeau din filozofia kantiană „termenii medii care rezolvă şi readuc la unitate opoziţia şi contradicţia spiritului în sine abstract şi al naturii", „nevoia acestui punct de unificare" dintre intelect şi intuiţia sensibilă, „jooul liber al intuiţiei şi al imaginaţiei", faptul că în frumos „generalul şi particularul, scopul şi mijloacele, conceptul şi obiectul se întrepătrund total", acordul „în care însuşi particularul este adecvat conceptului" *(E.,* I, 62-65).
XIX
Marele merit al lui Schiller, îşi continuă Hegel valorificările, constă în prelungirea acestor recunoaşteri kantiene privind „contopirea raţionalului cu sensibilul", unitatea „generalului şi a particularului, a libertăţii şi necesităţii, a spiritualităţii şi naturalului, pe care a conceput-o Schiller ştiinţific ca principiu şi esenţă a artei" — odată cu capacitatea „de a fi sfărîmat subiectivitatea şi natura abstractă a gindirii kantiene" *(E.,* I, 66-68). La rîndul său, Schelling explicitează mai în detalii unitatea contrariilor ce stă la baza frumosului artistic, dar acordă operei de artă acel loc spiritual suprem, pe care Hegel îl revendica pentru gîndire, pentru ideea înţeleasă conceptual.
Din această schiţă extrem de sumară putem conchide că dialectica şi, în special, dialectica spinit-natură, concept-obieot, ge-neral-particular, suprasensibil-sensibil, din estetica germană premergătoare, erau considerate de către Hegel acea moştenire centrală în jurul şi în continuarea căreia urma el să-şi modeleze propria viziune despre frumos şi despre artă. Confirmarea acestei continuităţi o găsim chiar în definiţiile date de el obiectului artistic : „conţinutul artei este ideea, iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă şi conciliată totalitate" ; „arta are sarcina să înfăţişeze ideea pentru intuiţia nemijlocită în formă sensibilă, şi nu în forma gîndirii şi a spiritualităţii pure în general, şi cum această înfăţişare îşi are valoarea şi meritul în corespondenţa şi unitatea ambelor laturi, adică în corespondenţa şi unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare şi excelenţa unei opere de artă, realizată conform conceptului ei, va depinde de gradul de unitate interioară în care apar contopite una în alta ideea şi forma" (£., I, 78-79). Iată alfa şi omega esteticii hegeliene, punctul nodal din care decurg şi pe care trebuiau să-l confirme toate consideraţiile sale particulare şi exemplele individuale. Legătura cu ceea ce prefigurase Kant prin medierile şi unificările sale este evidentă ; nu mai puţin lămurite sînt însă şi discontinuităţile şi cezurile pe care le operează urmaşul. Este vorba, în primul rînd, de celebrul „conţinutism" hegelian, care refuză intruziunea „purificărilor" formale şi formalizatoare din viziunea kantiană. Pasajele
XX
anterior citate sînt în acest sens limpezi : Hegel cerea, întîi, ca respectivul conţinut care urma să fie reprezentat artistic să se dovedească în el însuşi capabil de a fi reprezentat artistic ; cerea, de aceea, în al doilea rînd, ca acest conţinut să nu fie ceva în sine abstract, ci concret ; drept care cerea, în al treilea rînd, ca forma să fie ea însăşi concretă, individuală, unică, o plăsmuire sensibilă : „Faptul că concretul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conţinutului, cît şi formei în care acesta e înfăţişat — este tocmai punctul în care ambele coincid şi îşi corespund reciproc, aşa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfăţişeze spiritul în sine concret şi să se arate adecvat acestuia" *(E.,* I, 77.) Acest „de exemplu" sugerează, din nou, rolul pe deplin adecvat

pentru reprezentarea artistică anume a sculpturii şi, prin ea, a spiritualităţii antice elene. Ceea ce contează însă acum este accentuarea constantă a conţinutului în dialectica contrariilor, primatul său asupra formei în cadrul unităţii lor indisolubile — la antipodul definirii kantiene a frumosului ca fiind „ceea ce place fără concept". Desigur, Kant a pendulat şi el între „frumuseţea pură" şi „frumuseţea aderentă", între intuiţia pură şi intelectualism, între frumos şi sublim, între frumosul ca finalitate fără scop şi frumosul ca simbol al binelui moral etc. Ambiguitatea kantiană Hegel o tranşa într-o direcţie : „un conţinut determinat îşi determină şi forma care i se potriveşte"
(£., I, 19).
La Hegel totul derivă din gîndire şi este validat de ea. Ca atare, Hegel nu acceptă vreo ruptură între[1] modalităţile gîndirii, între variantele adevărului. Arta nu este *mai puţin* gîndire de-cît filozofia — chiar dacă este *mai puţină* gîndire decît filozofia, Cu alte cuvinte, arta era concepută *structural* ca fiind similară cu gîndirea conceptuală, doar *istoric* premergătoare ei : cu o aceeaşi *esenţă,* situată însă pe o *treaptă* inferioară. Cugetarea idealistă germană de pînă la Hegel s-a străduit să dureze punţi între domeniile şi manifestările spiritului, dar a păstrat şi multe dintre disjuncţiile lor. Din această ultimă cauză, Kant va apărea mai
XXI
viabil decît Hegel în delimitarea specificului estetic, numai că sprijinul său în circumscrierea „autonomiei" va putea fi prelungit pînă la susţinerea „autonomismului". Patosul lui Hegel era şi în acest punct consecvent totalizator; şi paradoxul constă în împrejurarea că, deşi Hegel aprofunda arta mult mai concret şi mai în detaliu decît Kant, pe el îl interesa în fond în mult mai mică măsură *arta ca atare,* decît modul în care prin artă putem intra în posesia *aceluiaşi,* pînă la urmă, *adevăr cu al filozofiei :* „Frumuseţea [...] nu e decît un anumit mod al exteriorizării şi reprezentării adevărului " (£., I, 99), rămîne judecata care îi patronează toate analizele, oricît ar fi ele de întinse şi de subtile.
Din această dominantă derivă celelalte : primatul conţinutului asupra formei, primatul obiectului asupra subiectului. Ca atare, Hegel nu ierta nici o concesie inversă, în favoarea formei sau a subiectivităţii. Toate, sau aproape toate polemici-le sale cu ceilalţi teoreticieni germani ai artei, foşti sau actuali, au ca sîmbure problematic respingerea categorică a deplasărilor presupuse către psihologism, subiectivism, formalism, individualism, în acest punct îi contesta pe Moses Mendelssohn, pe Es-ehenmayer şi Jacobi, pe Schelling şi Pielite, dar mai cu seamă tribulaţiile romantice pe seama „ironiei" — derivate din Fichte şi Schelling, variate de fraţii Schlegel, Solger, Tieck, Novalis. El accepta ironia socratică drept mod particular al dialecticii subiective, dar refuza generalizările ei (trădătoare) moderne, care îi conferă amploarea unui „principiu universal". Iată, rezumate, numai cîteva dintre aprecierile sale tăioase : ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce este sublim, măreţ şi excelent în creaţiile artistice obiective ; este negativi-tate, dizolvare, distrugere, care nu ia nimic în serios, se joacă cu toate formele ; este exacerbare formală, supnalMtare individuală, ancorată în dorinţe, în loc de existenţă, şi acţiune, înlocuind gîndirea prin inimă, spiritul prin suflet ; este o „ovasi-tuberculoză a spiritului" etc. Pentru Hegel, prin exacerbarea romantică a ironiei, aparenţa jucăuşă înlocuia realul serios, totul sucombînd în „subiectivitatea particulară", „subiectivitatea ar-
XXII
bitrarului", „extravaganţa subiectivităţii". Acesta este termenul central al criticii : subiectivitatea, rezultat al unor monologări profetice lipsite de concept. Polemica este una *istorică,* confruntă iluminismul şi clasicismul, din care provine şi pe care le statornicește Hegel, cu disoluţiile moderne de natură accentuat romantică. S-ar putea ca unele accente să pară astăzi unilaterale, de un raţionalism „obiectiv" liniar. Să nu uităm însă că acest „antiromantism" conţinea şi numeroase elemente vizionare în raport cu un iraţionalism ce se configura încă în timpul vieţii lui Hegel şi care avea să izbucnească, îmbrăţişat tot mai frenetic, după şi pe baza înfrangerii revoluţiilor din 1848. La Hegel, dimpotrivă, mai erau încă vii — chiar dacă idealist distorsionate — învăţămintele revoluţiei din 1789. Motiv pentru care Schiller şi mai ales Goethe i-au furnizat cele mai importante probe artistice favorabile unui iluminism în continuare raţionalist, în ciuda a tot şi a toate.
în înfruntarea „ironiei romantice", Hegel lupta pentru luciditate. Dar tot partea luciditătii o lua întregul său efort de a habilita *ştiinţa* ca supremă instanţă a spiritului ; inclusiv „ştiinţa despre artă", pe care o considera şi posibilă şi indispensabilă, în dezvoltarea sa Hegel trebuie să se fi despărţit destul de rapid de învăţătorul său Schelling, care cedase „mitologiei" multe din prerogativele ştiinţei. Hegel voia să. fie consecvent ştiinţific : el depăşea „filozofemele" de dragul filozofiei, depăşea chiar arta de dragul „ştiinţei despre artă". Prima direcţie indică tot ce e mai valoros în gîndirea sa, a doua — şi limitele ei. Revenim la tema mai înaJiinte intonată, dar la alt diapazon : „ştiinţa despre artă este în timpul nostru şi mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă deplină satisfacţie. Arta ne invită să fie considerată de pe poziţiile gîndirii, şi anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înţelegem ştiinţific ce este arta." *(E.,* I, 17)
4. Hegel şi-a conceput *Estetica* în trei părţi : generală, particulară şi individuală. El a postulat, mai întîi, ideea generală a
XXIII
frumosului artistic ca „ideal", raportul acestuia cu natura şi raportul producţiei artistice obiective

cu capacităţile creatoare subiective ; apoi a desfăşurat succesiunea formelor particulare de plăsmuire artistică ; în fine, a examinat individualizarea frumosului artistic, ca sistem al artelor, al genurilor şi speciilor lor. *Ştiinţa logicii* făcea distincţia între dos *Ideale* (ceea ce e ideal) şi *das Ideelle* (ceea ce e de natură ideală). In *Estetică* devine central primul concept : ..frumosul însuşi trebuie conceput ca idee, şi anume ca idee intr-o formă determinată, ca ideal" *(E.,* I, 113). în terminologia hegeliană, „idealul" este conceptul estetic central şi corespondentul adecvat al specificului artei, al specificei sale dialectici ; aceasta, întrucît „idealul" este răsfrîngerea sensibilă a ideii, unirea liberă între lăuntric şi exterior, generalitate şi „individualitate vie" ; este, în cele din urmă, echivalentul frumosului ca frumos artistic.

Să precizăm cu acest prilej că, pentru Hegel, frumosul ca obiect al esteticii se suprapunea cu frumosul artistic ; frumosul natural" el îl excludea din preocupările ştiinţei sale. Cînd proceda astfel, el se conforma sistemului său idealist obiectiv, potrivit căruia spiritul neagă şi depăşeşte natura şi toate dependenţele ei, avîntîndu-se către propria sa, desfăşurată şi multiplă, libertSate. Pentru a fi cît se poate de riguroşi, vom observa că, prin prisma esteticii sale, Hegel făcea abstracţie de „natura" ca atare, şi nu de „naturalul" pe care arta îl implică în producţiile ei. Adevărul este că el nu se dezinteresa cu totul nici de „natură", ci o considera doar anterioară şi inferioară producţiilor umane libere, sau o subordona, ajutător, acestora : „în sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparţinător spiritului, ca un mod imperfect, incomplet...". In schimb, „frumuseţea artistică e frumuseţea născută şi renăscută din spirit"; ea dispune de o superioritate *relativă,* pe scara devenirilor, şi de o superioritate *absolută,* în măsura în care „spiritul este ceea ce e veritabil" *(E.,* I, 8-9.) Sînt propoziţii unilaterale, care au fost şi pot fi întemeiat amendate de către materialişti. Numai că materialismul însuşi

XXIV

se cuvine să opereze distincţii în ceea ce doreşte să opună idealismului dialectic. Din exces de zel s-a putut trece la o reabilitare a „naturii" care, involuntar, să subţieze sau să suprime latura activă şi creatoare proprie oricărei munci umane, şi celei artistice îndeosebi. Aşa a procedat un anume yantihegelianism" pe cît de materialist tot pe atît de nedialectic, ignorînd modul în care, pe urmele lui Kant şi Fichte, Hegel a dezvoltat „activis-mul" propriu subiectului creator. E adevărat, pe de altă parte, că Hegel a „spiritualizat" saltul ontologic din sferele naturii într-ale umanităţii ; chiar şi atunci cînd, în chip profund şi novator, a recunoscut rolul central al muncii în respectiva propulsare de sine ontologică, implicînd-o din nou în autodezvol-tarea spiritului : a introvertit, cu alte cuvinte, ontologia reală în logica ideală.

Supralicitarea spiritului întrunul universal şi atotstăpî-nitor este idealism şi se cuvine ca atare demontată. în cadrul propriu şi cu frînele specifice pe care le pune în acţiune, acest idealism se împacă însă cu o complementară supralicitare a omului, a activităţilor lui, a adaosurilor esenţiale pe care omul le produce — prin producţie — în lumea şi în raport cu lumea preexistentă ; elogiu din care de astă dată nu avem voie să nu reţinem un „sîmbure raţional", compatibil cu ulterioare viziuni mai simplu şi mai direct favorabile omului.

Pe de o parte, întîlnim la Hegel formulări exclusiviste, precum : „necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realităţii nemijlocite" (£., ,1 159) — deşi, la drept vorbind, am putea găsi justificări şi pentru o asemenea suplimentare şi suplinire a prozei vieţii prin poezia artei. Pe de altă parte, ne întîmpină formulări mai suplu înlănţuite: „în primul r î n d, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase şi, în loc să pună piedici în calea intereselor şi scopurilor lui, ea, din contra, li se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toate căile. Dar, în al doi- 1 e a r î n d, omul are trebuinţe şi dorinţe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. în aceste cazuri el e nevoit să-şi obţină îndestularea necesară prin mijlocirea pro-

XXV

priei sale activităţi ; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîştigată, prin propriu efort şi să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurile sale" (£., I, 261). în acest raţionament o ontologie umană este axiologic întemeiată, şi anume printr-o mobilă implicare reciprocă a ceea ce a fost şi a ceea ce avea să-i fie adăugat.

Pe această cale a „adăugirilor", predeterminate totuşi, apare şi „idealul", situat la intersecţia încă naturalului şi total spiritualului. Frumosul artistic se scutură de strîmtorările naturii şi se avîntă către libertăţile muncilor spirituale : din „nici-nici", el ajunge „şi-şi". între cufundarea în natură şi spiritualitatea cu totul desprinsă de ea, Hegel descifra „această stare mijlocie sau intermediară, în care spiritul îşi înfăţişează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu şi-a dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduieşte să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi" ; „această stare este în general [...] poziţia poeziei şi a artei". *(E.,* I, 324-325).

Aflîndu-se tot în interiorul sistemului, ni se dezvăluie una dintre consecinţele lui — la rîndul ei cu multe alte consecinţe. Printre acestea apare curînd şi reversul măsurii pozitive dintre sensibil şi spiritual, natural şi ideal : nevoia echidistanţei pe care în privinţa frumosului Hegel avea să se simtă obligat să-l menţină între înfeudarea faţă de natură şi totala ei spiritualizare. Ambele extreme îi apăreau ca neprielnice artei şi le refuza constant şi tăios : gnoseologia mecanică, reductibilă la „simpla exactitate", „simpla imitare", „imitarea naturii", „concurenţa [artei] cu natura", „simpla imitare formală a ceea ce există" (tot ceea ce ulterior va fi desemnat ca naturalism) ;

dar şi frecventele alunecări de la „das Ideale" către „das Ideelle", către un spirit nesusţinut corporal, volatil, fluent, efemer, gesticulînd fără acoperire, în numele „purităţii" şi al „purificării", „...lumea s-a săturat şi de populara naturaleţe în artă, întocmai ca de amintitele idealuri abstracte" *(E.,* I, 167), care vehiculează „ne-
XXVI
buloasa reprezentare a timpului mai nou despre ceea ce este de natură ideală..." (£., I, 250).
Dialecticianul nu s-a dezminţit nici în adeziuni, nici în critici : el a corelat extremele şi le-a compensat de fiecare dată. Ca şi practica, teoria „naturalistă" trebuie să-i fi displăcut şi ea idealistului Hegel, fapt de înţeles şi, în bună măsură, de acceptat ; poate mai interesantă totuşi — asemenea unei involuntare „autocritici" din interiorul taberei de care aparţinea — se conturează neaderenţa „!a această manie a aşa-ziselor idealuri", care, în condiţiile slabei dezvoltări sociale germane, grevate în artă de romantisme şi sentimentalisme conservatoare, risca să acopere şi să bruieze sedimentări cu mult mai valoroase. Pe acestea le va proiecta Hegel în prim-planul artei — pe Shakespeare, sau pe Goethe din etapa sa de maturitate (spre deosebire de tînărul Goethe şi mai ales de tînărul Schiller, care plătiseră încă un tribut dezagreabil idealizărilor de factură romantică). Sînt demne de rememorat şi postulatele de principiu care, la antipodul imitării slugarnice şi sterile a naturii, subliniau nevoia „naturaleţii", garantînd „lucruri mai pline de conţinut şi de viaţă în formă şi cuprins". Idealul, spunea Hegel, nu se poate opri la ceea ce este nedeterminat si interior, el trebuie să se exteriorizeze şi ca formă determinată omnilaterală; anume printr-o consubstanţială „legătură cu această lume a relativului", care este lumea naturală şi reală — „fiindcă omul, acest centru desăvîrşit al idealului, trăieşte în chip esenţial, acum şi aici..." *(E.,* I, 250). Altminteri formulat : „...arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit şi nu trebuie să-l trateze ca pe ceva ce e numai rău, oi să-l contopească, conciliat, cu ceea ce este veritabil..." *(E.,* I, 262). Accentuarea din urmă pare a fi „defensivă", şi este chiar în măsura în care filozofia epocii era dominată de spiritualisme ; făcînd parte dintre ele, Hegel li se opunea însă, cu un simţ „realist" şi „al realului" ieşit din comun. Termenul „viu" revine în text ca un atribut inextricabil al artei : arta este viabilă numai datorită vioiciunii şi vitalităţii. Este firesc să fie aşa, deoarece arta este aparenţa esenţei, situată „la m i j-
XXVII
loc între sensibilitatea nemijlocită şi cugetarea ideală" ; şi de vreme ce ea se adresează celor două simţuri superioare („teoretic e") ale omului, văzului şi auzului, care şi ele sînt specifice mijlocitoare ale acestei stări „de mijloc" sensibile-suprasensi-bile. „In felul acesta, sensibilul este spiritualizat în artă, pentru că în ea spiritualul se înfăţişează sensibilizat" *(E.,* I, 44-45),
Scrupuloşi pe cît posibil, nu vom nesocoti grafia formulei din urmă : Hegel dorea, firește, să păstreze în prim-plan spiritul. In acelaşi timp, el împlînta spiritul în şi îl împletea cu sensibilul, naturalul, realul. „Arta plăsmuieşte în forma fenomenului exterior, şi deci totodată natural" *(E.,* I, 51), „arta este chemată să descopere adevărul în forma plăsmuirii artistice sensibile" *(E.,* I, 61), variază aceeaşi corelaţie, în care primează adevărul spiritual, totuşi într-o indestructibilă unitate cu specifica-i realitate artistică. „Naturalul" este „ceea ce e viu şi simplu al artei ca artă frumoasă" *(E.,* II, 9), un natural superior prin emancipare, prin libertate.
In raport cu cele realizate de artă, Hegel cita explicit dictonul lui Terentiu *„Niliil humani a me olienum puto" (E.,* I, 52). Nucleul judecăţilor lui rămîne omul şi „îndreptarea" lui succesivă. Sigur că, eliberarea fiind concepută în „trepte", artei i se rezerva doar anticamera filozofiei. Oricum, ontologia şi gnoseo-logia artei dobîndesc o articulaţie dialectică, pe care se va întemeia o bună parte a esteticii (cantitativ şi calitativ), atît din secolul trecut, cît şi din cel prezent.
Hegel, la rîndul său, valorifica în aceste ambivalenţe postulări ale structurilor artistice o seamă dintre intuiţiile predecesorilor şi contemporanilor săi. O atare intuiţie, dintre cele mai profunde, îi aparţinea lui Goethe, prin îmbinata concluzie a unor aproximări unilaterale curente: „Natura n-are sîmbure, nici coajă, Ea este dată dintr-o dată" — formulă întipărită statornic în gîndirea lui Hegel şi pe care vor creşte şi ulterioare investigaţii de-ale lui Lukacs. După cum nu e nici exclusiv spirituală sau exclusiv sensibilă, arta nu poate fi doar interioară
XXVIII
sau doar exterioară, fie conţinut, fie formă. Specificul artei — în prelungirea naturii, activ şi creator remodelată — constă tocmai în unitatea „sîmburelui" şi „cojii", ceea ce, conceptualizat, echivalează cu unitatea dintre general şi particular, esenţă şi fenomen, necesar şi accidental ş.a.m.d. Parafrazîndu-l tot pe Goethe, Hegel unea forma cu materia, într-o dinamică a succesivelor deveniri : „Materia care a primit formă este, la rîndul ei, materie pentru o nouă formă" *(F.,* I, 35). Şi viceversa, se înţelege. Rău formatul conţinut este, în artă, un rău conţinut, unul inexistent prin inexistenţa exteriorizărilor adecvate. „O operă de artă căreia îi lipseşte forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă..." *(E.L.,* 248), „defectuozitatea formei provine şi din mediocritatea [insuficienţa] conţinutului" *(E.,* I., 80), arta „transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeţei vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului şi fac să apară spiritul..." *(E.,* I, 160).
Şi toate astea le rostea un convins, cum i s-a spus, „conţi-ţiutist". Primatul pe care în genere Hegel îl conferea conţinutului (ideii, spiritului) se transfigurează, în fapt, în aliajele sale particulare, într-o totalitate în care forma sensibilă, secundă, devine pînă la capăt răspunzătoare pentru întregul ansamblu, şi în acest sens cu adevărat codominantă. în jocul viu al spiritului vitalizat, dominanta e dominată, şi invers. Aşa este din pricina lui „este", a unei existenţe în sine totalizatoare. *Fenomenologia spiritului* glăsuieşte limpede şi laconic: „Opera este..." *(F. S.,* 227), „opera adevărată [...] este faptul — însuşi *(die Sache selbst)" (F.S.,* 230) ; iar *Estetica* nu spune nici ea

altceva : opera „e s t e" artistul. Laturile şi unilateralităţile fuzionează în această omnilaterală existenţă (obţinută prin spirit, prin muncă, de om). Forma *este* conţinutul ei, materialul *este* ideea exprimată, artistul *este* ceea ce făptuieşte şi făptuirea *este* realitatea pe care alţii o receptează : „pentru şinele" *este* „pentru noi". Rezultă, la Hegel, o lume armonios rotunjită în sine, în care „die Sache selbst", fiinţa, fiinţarea, obiectul, ontologicul rezumă toate posibilele sale antinomii, ca şi toate antinomiile raportării noastre la ea.

XXIX

Această, deşi idealistă pe parcurs, ontologizare finală asigură artei o autonomie pe care nu avem de ce o suspecta de un „autonomism" absolutizant. Hegel s-a tot străduit să delimiteze arta de ceea ce *nu este* artă, de natură, de ştiinţă, de morală, de religie : el explica pentru ce e incorect să substitui artei „multiple alte conţinuturi şi interese ce-i sînt străine", „instruirea" sau „îndreptarea morală" sau influenţarea religioasă. Operele de artă trebuie „să subziste ca obiecte în sine libere şi infinite", pe care nu se cuvine „să le posezi şi să le întrebuinţezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi şi scopuri finite" *(E.,* I, 122). Arta este infinită în finitudinea ei, este o aparenţă a esenţelor proprii, ea trebuie contemplată „liberal", cu alte cuvinte, cu o mare libertate interioară.

Hegel a reluat cîteva dintre propoziţiile lui Kant, neinsis-tînd totuşi asupra „dezinteresării" judecăţii estetiice de gust, fiindcă s-a grăbit să recoreleze toate distincţiile, să rearticuleze întregul în care, din nou, se înfrăţesc teoreticul cu practicul, abstractul cu concretul, sensul cu semnul, libertatea cu determinarea ş.a. „Opera este" şi se confirmă în integralitatea ei. Opera însemnează şi crearea sau receptarea operei, artistul şi publicul. La nivelul amîndurora, Hegel afirma în fond aceleaşi corelaţii — dar mai cu,, seamă corelaţia cu însăşi opera, garant al făuritorului şi temei al receptorului. Primatul ontologicului (uman şi umanizat) presupunea primatul obiectului artistic, în polemică explicită cu „umflarea" subiectivistă a subiectivităţii Hegel consemna talentul şi geniul, dar nu acorda o atenţie excesivă acestei problematici a esteticii, respectiv o lumina consecvent din unghiul făptuirilor reale şi verificabile : contează „unitatea talentului şi a naturii lucrului" *(F.S.,* 225), unitate în care talentul modelează lucrul, dar i se şi conformează naturii lucrului. Geniul i se părea lui Hegel a fi o capacitate *generală* de creaţie artistică adevărată, iar talentul — mai degrabă şirul aptitudinilor *particulare* distincte de a se manifesta în produse feluri-te. Şi într-un caz şi în celălalt, impulsul natural se converteşte în creaţie spirituală ; şi cu cît artistul este mai mare, cu

atît o să reuşească în această conversiune să depăşească particularitatea, maniera, bunul plac în direcţia generalităţii. Hegel îl sfătuia pe artist „să uite de particularitatea sa subiectivă şi de elementele ei accidentale şi să se cufunde din parte-i cu totul în obiect..." *(E.,* I, 293). Antiromantic şi antisubiectiv, Hegel ironiza oultul geniului, supralicitarea genialităţii de nimic supravegheate. Pentru el omul nu era ceea ce proclama, ci ceea ce făcea el, nu ceea ce dorea, ci ceea ce făptuia ; „iar vanităţii mincinoase care se încălzeşte la conştiinţa excelenţei interioare trebuie să i se opună acel cuvînt al evangheliei : «îi veţi recunoaşte după roadele lor»" *(E.L.,* 259). Contează nu atît artistul, cît arta lui, contează artistul prin şi în arta lui, de dragul artei lui, care va conta apoi pentru noi toţi, cei care o receptăm. Obiectul ca statornic interpus între subiectul creator şi receptor, obiectul ca suprem criteriu al valorii gîndului emis şi captat, iată o constantă, cea mai importantă constantă hegeliană. De fiecare dată cînd Hegel aducea vorba de artist, el o făcea prin prisma operei şi pentru înţelegerea acesteia. „Căci ceea ce este de prim ordin şi suprem nu este inexprimabilul, îneît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfăţişează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, şi adevărul care este el, este el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior n u este el." *(E.,* I, 296).

5. Istorismului implicit i se ataşează istorismul explicit, cel conturat pe parcursul unei vizibile istorii. Şi dacă, pentru a fixa locul pe care Hegel 1.-a atribuit în dezvoltarea spiritului artei, am asociat *Esteticii,* ajutător, *Fenomenologia spiritului* şi *Filozofia spiritului,* atunci pentru a evidenţia modul în care a conceput Hegel dezvoltarea spiritului artei va trebui ca, alături de *Estetică,* să invocăm — pentru început — *Prelegeri de filozofie a istoriei* şi *Prelegeri de filozofie a religiei.*

Omogenitatea concepţiei e, dealtfel, probată şi de alte lucrări. O pagină din *Principiile filozofiei dreptului* schiţează „împărăţiile universal istorice" în „următoarele patru: 1) cea orientală, 2) cea greacă, 3) cea romană, 4) cea germană"

XXXI

(D., 386). *Filozofia istoriei* reia, în acelaşi spirit, „diviziunea istoriei universale", corelînd filogeneza cu ontogeneza : *„Orientul* [...} este vîrsta copilăriei istoriei" ; „cu vîrsta tinereţii trebuie apoi comparată *lumea grecească" ; „Imperiul roman"* apare drept „operă sobră a vîrstei de bărbăţie a istoriei" ; după care intră în scenă *„Imperiul german",* echivalent *„vîrstei bătrînetii",* în sens de vîrsta în care spiritul şi-ar fi dobîndit „maturitatea sa desăvîrşită" (., 104-l07). Că nu este vorba de o gratuită sau facilă metaforă o dovedeşte reluarea comparaţiei dintre vîrstele [1] istorice şi vîrstele omului în *Filozofia religiei:* „Copilul este încă în prima nemijlocită unitate a voinţei şi a naturii, atît a propriei naturi, cît şi a celei înconjurătoare. A doua treaptă, vîrsta tinereţii, individualitatea devenind pentru sine, spiritualitate vie, nefixîndu-şi încă scop pentru sine, spiritualitate care se zbate, năzuieşte şi arată interes pentru tot ce-i iese în cale. A treia treaptă, vîrsta bărbăţiei, este munca în vederea unui scop particular căruia i se supune bărbatul, căruia îi consacră forţele sale. O ultimă treaptă ar fi vîrsta bătrînetii, care, avînd înaintea sa generalul ca scop, cunoscînd acest scop, s-a reîntors de la vioiciunea particulară a muncii la scopul general, la scopul final absolut ; care din vasta diversitate a existenţei s-a concentrat în

adîncurile infinite ale fiinţării-în-sine." *(R.,* 158) Celor patru vîrste individuale le corespund, de astă dată, „religia naturală", „religia individualităţii spirituale" (şi, în cadrul ei, „religia frumuseţii"), „religia finalităţii sau a intelectului", „religia absolută" — adică, din nou, Orientul, Grecia, Roma şi Germania. O ontologie socială mai variată şi eterogenă este rînduită pe unicul „fir" al omogenizării logice, procedeu care simplifică întrucîtva lucrurile, dar le şi clarifică prin prisma viziunii împărtăşite. Vizfunea este idealistă în măsura în care totul se petrece în sfera „spiritului", ce se autodesavîrşeşte în cele din urmă, şi, în consecinţă, se şi autosuprimă în absolut ; o mişcare a ideii care totodată rezumă şi mişcarea realului, într-o istoricitate explicită şi istoricizare consecventă. Marx va putea relua în *Introducerea* manuscriselor sale economice din 1857-l858 ideea „copilăriei societăţii omeneşti", ca „treaptă care nu se mai întoarce niciodată",

XXXII

făcînd distincţia între **„copiii** rău crescuţi" şi „copiii normali" („copii normali au fost grecii"), variind adică — prin includerea ambelor prime trepte în cadrul celei dintîi vîrste — intuiţia hegeliană, inclusiv în ceea ce priveşte sugerarea legăturilor firești dintre preponderenţa frumuseţii şi o anume etate umană individuală şi istorică. înaintarea pe treptele „vîrstei", atît în *Filozofia istoriei,* cît şi în *Filozofia religiei,* are aproape continuu în vedere arta sau — în terminologia noastră contemporană — ..valorile estetice". Pentru Hegel fiecare treaptă a istoriei include totalitatea propriilor ei manifestări, printre care operele de artă deţin de regulă o pondere importantă. De aceea, aproape tot ce se afirmă cu privire la automişcarea istoriei şi a religiei completează, firesc şi armonios, desfăşurările *Esteticii.*

După cultul luminii, la perşi, sau scufundarea în senzualitate, la babiloneni şi sirieni, pentru domeniul nostru de preocupări dobîndeşte o vădită însemnătate „religia naturală în trecere la o treaptă superioară", trecere fixată în religia — şi în arta — egipteană.....religia egipteană este prezentă pentru noi în *operele de artă* ale egiptenilor, în ceea ce ne spun acestea conexat cu ceea ne ţine de istorie..." *(R.,* 302). Potrivit schemei idealiste hegeliene, spiritul egiptean luptă ,;pentru a se elibera din alcătuirile naturii..." (., 206), el este încă pe jumătate aservit naturii, dar tinde încă de pe acum către libertatea spiritului. Dovada Hegel o descoperă în reprezentările ambivalenţe, eu cap de om şi trup de animal, în cazul Sfinxului, precum şi în multe alte mijlociri, încă enigmatice, între semn şi sens, figură şi spirit, sensibil şi spiritual. Egiptul naşte „religia fermentaţiei", printre altele exer-sîndu-se.ca un „gigantic meşter-constructor", supus însă mai degrabă principiului morţii decît vieţii. Paginile consacrate, în ambele cicluri de prelegeri, istoriei, religiei şi artei egiptene dezvoltă intuiţiile *Fenomenologiei spiritului* şi circumscriu, totodată, concepţia *Esteticii* despre treapta „simbolică" a .artei, Sînţ pagini remarcabile, în ciuda unor prea stricte unificări şi omogenizări logice ; absolut remarcabile, de pildă, rămîn observaţiile cu privire la funcţia simbolică, dar totodată intgrme-
diară, a Sfinxului, intuit drept concentrat al enigmei egiptene şi drept prevestire a propriei sale dezlegări. Vechiul şi noul Hegel le descifra dintr-o aceeaşi cunoscută poveste, marcînd tranziţia către lumea greacă ; nu fortuit s-a ivit la Teba tradiţionala plăsmuire egipteană, întrebîndu-l pe Oedip „cine umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două, iar seara pe trei ?" ; şi, „dînd răspunsul că este vorba de om, Oedip a făcut ca sfinxul să se prăbuşească de pe stîncă" *(I.,* 213). în cealaltă lucrare, ex-plieitarea acestei legende era **reluată** întocmai : *„Enigma* este dezlegată ; *sfinxul* egiptean, potrivit unui mit plin de semnificaţie şi demn de admiraţie, este ucis de un grec, iar enigma a fost diezfîegată astfel : conţinutul este omul, spiritul care se ştie pe sine liber" fi?., 304). Iată ultimul cuvînt egiptean, primul cuvînt grec, în percutanta interpretare ce ne-o oferă Hegel. în filozofia istoriei se trece direct la acel „spirit frumos" pe care-l evidenţiază „lumea greacă" ; în filozofia religiei se trece la „religia individualităţii spirituale", subdivizată în trei : „religia sublimităţii" (iudaică), „religia frumuseţii" (elenă), „religia finalităţii sau a intelectului" (romană). Diferenţele de consecuţie nu sînt decisive : în prima dintre cărţile citate, Egiptul era înfăţişat ca reunind senzorialul (senzualul) şi spiritualul, cel din urmă evidenţiindu-se „sub forma gîndirii pure şi abstracte la iudei" — ca o sinteză, aşadar, logic ulterioară, între Orientul ceva mai îndepărtat şi cel iudeu ; în cealaltă carte, logicul se subordonează istoricului ceva mai con-secvent, iudaismul fiind de astă dată el interpus între Egipt şi Grecia. Unei tranziţii i se corela alta, pe care o evidenţia „religia sublimului". Modificarea de detaliu ne deranjează cu atît mai puţin cu cit, sublimitatea fiind o înălţare a spiritului deasupra naturalităţii — o idee măreaţă negîndu-şi materialul în care mai este nevoită să se mainifeste —, iudaismul se poate exersa în mai mică măsură în plan artistic, cel mai puţin în planul artelor plasticizatoare. Expresia laconică şi centrală a sublimităţii Hegel o vedea în celebra formulă de la începutul *Vechiului Testament,* „Dumnezeu a zis să fie lumină, şi s-a făcut lumină" — formulă

XXXIV

pe care o reţinuse, nu întîmplător, şi acel tratat despre sublim de la începutul erei noastre, multă vreme (greşit) atribuit lui Longin. „Aceasta este sublimitatea : natura este, reprezentată ca total negată, subjugată, trecătoare" *(R.,* 347), totul se concentrează în cuvînt ca sinonim al unei nemăsurate puteri dumnezeieşti. Religia iudaică a sublimităţii, celebrînd uri Dumnezeu unic, nesfîrşit şi atotputernic, faţă de care toate reprezentările sînt trădătoare, Hegel o considera nu foarte aptă pentru exteriorizările artistice (excepţiile nefăcînd decît să confirme regula) ; spre deosebire de amestecurile naturale-spirituale egiptene şi, mai ales, de ceea ce in Grecia antică merită cu prisosinţă titulatura de „religie a frumuseţii". Hegel a fost un cunoscător exhaustiv al antichităţii elene, de acest fapt vom mai avea prilejul să ne convingem, ca şi de întreaga sa dragoste îndreptată, în plan estetic, şi nu

numai, către această spiritualitate. Ea îi apărea dominată de o calmă şi încîntătoare, sieşi suficientă *libertate* a exteriorizărilor perfect adecvate interiorului ; ca acea treaptă a spiritului ce se surprinde prin şi în „individualitatea frumoasă", cu deosebire printr-o forţă nicicînd pînă atunci bănuită a plasticităţii şi plasticizării, care „preschimbă piatra în operă de artă". *Filozofia istoriei* distinge, în cadrul lumii greceşti, „opera de artă subiectivă", în care, prin joc sau cînt, omul în carne şi oase se postulează ca artist ; „opera de artă obiectivă", cea mai importantă, în care religia zeilor greci ne apare ca artă sculpturală a zeilor greci ; şi „opera politică", proprie democraţiei ateniene, în care Pericle se manifestă ca „om de stat cu un caracter antic sculptural", Zeus al Atenei, cum îl numeşte Aristofan, artist pe măsura lui Eschil sau a lui Sofocle. Remarcăm din nou o parţială inversare a tratării, de astă dată comparativ cu *Fenomenologia spiritului:* „începutului subiectiv al artei greceşti", prin omul-artist, îi urmează „individualităţile obiective frumoase", operele plastice înfăţişînd zeii şi suprapunîndu-se, de fapt, zeilor. Aşa şi este mai corect, obiectivarea constituindu-se în nucleu al religiei şi al artei, al unei religii-arte, căci „zeii greceşti exprimă ceea ce sînt ei înşişi" *(I.,* 238), şi ei *sînt* ceea

XXXV

ce exprimă, expresivitatea plastică *este* unica lor fiinţă şi fiinţare. în toate aceste **tufei** ipostaze, însă, „spiritul grecesc este artist care preschimbă materia în sens şi spirit" *(I.,* 232), iar „această răsucire a naturalului la spiritual este chiar spiritul grecesc" *(I-,* 237). Hegel era permanent încîntat de înflorirea frumoasă a **frumosului** vieţii greceşti în aproximativ numai 60 de ani, de la războaiele meddce pînă la războiul peloponesiac. *Filozofia religiei* explică în aceiaşi termeni această miraculoasă ţîş-nire ambivalenţă şi în sine rotunjită a umanităţii. Ea urmăreşte trecerile ei interioare, de pildă prin Prometeu, titan prevestitor al noilor zei şi al omului ; prin Hercule, „singurul zeu care e reprezentat ca om, om ce a fost strămutat printre zei" *(R;* 379) — perfect îndreptăţit, deoarece „...forma în care sensibilul exprimă pe treapta noastră divinul este figura *omenească" (R.,* 387), deoarece „această religie este o religie a omenesculuî" *(R.,* 390). Hegel insistă, ca şi în *Estetica,* asupra acestei suprapuneri şi identităţi, sculptorii şi poeţii fiind cei ce i-au făcut pe greci să-şi cunoască zeii : „în *Zeus al lui Fidias* au intuit grecii pe Dumnezeul lor" *(R-,* 386). Iată motivul pentru care tratarea „religiei frumuseţii" se transformă, pe nesimţite, în tratarea frumuseţii şi a artei, într-un capitol de estetică propriu-zisă. Homer, Anacreon şi Fidias, Eschil, Sofocle şi Aristofan devin probele doveditoare alle unei „religii" care este artă şi nimic altceva.

Ceea ce nu se mai poate spune despre „religia finalităţii sau a intelectului", nu total religie, cu atît mai puţin artă, mai degrabă politică, pragmatism, proză, „...la romani apar *proza* vieţii, conştiinţa finitului pentru sine, abstracţia intelectului şi asprimea personalităţii" *(1.,* 276), „spiritul roman a înfăptuit nefericirea nimicirii vieţii frumoase şi a conştiinţei" *(R.,* 420). Aspectul din urmă este polemic, ca mai tot ceea ce a scris Hegel despre Roma antică şi, îndeosebi, despre arta ei. Artă considerată de el degradată şi obligatoriu degradată, în absenţa unei vieţi poetice şi a linei viziuni poetice asupra vieţii. Greoii s-au inspirat de la egipteni, dar au ridicat această moştenire la cea mai înaltă cu putinţă treaptă artistică ; romanii au preluat totul de la greci, dar „mitologia greacă apare la ei moartă şi străină", drept care

Virgiliu şi Horaţiu nu au cum se măsura cu Homer. Arta începe să se estompeze ca principală sferă de autocunoastere umană, indirectei religiozităţi — prin artă — îi ia în cele din urmă locul „religia absolvită", cea propriu-zisă, creştină, şi cea filozofic înălţată. *Filozofia istoriei* cuprinde pătrunzătoare pagini despre „Arta şi ştiinţa ca dizolvare a evului mediu", pendant de astă dată al celebrei caracterizări a Renaşterii datorate lui Engels : studiul antichităţii (umaniora), arta tiparului şi descoperirile geografice pot fi asemuite .,cu *aurora,* care după lungi furtuni pentru prima dată anunţă din nou o zi frumoasă" (I., 383) ; recunoaştere importantă a superiorităţii Renaşterii faţă de evul mediu, „ziua frumoasă" nepărîndu-i-se totuşi lui Hegel că s-ar converti în „ziua frumosului" : „măreţia poziţiei lumii moderne este aşadar această cufundare a subiectului în sine, e **faptul** că finitul se ştie pe sine însuşi ca infinit şi este împovărat cu opoziţia pe care este mînat s-o rezolve" *(R.,* 438). După finitudinea prozaică a Romei, „spiritul german este spiritul lumii noi, al cărei scop este realizarea adevărului absolut ca autodeterminare infinită a libertăţii, a *acelei* libertăţi care are drept conţinut forma ei absolută" *(I.,* 325) — a acelei libertăţi absolute, pe care Hegel o revendica orgolios pentru sine.

Trecînd de la conceptul frumosului artistic la o „totalitate de forme şi trepte particulare" (£., I, 82), lui Hegel nu-i rămînea decît să se conformeze propriilor premise şi desfăşurări. *Estetica* postulează „trei raporturi ale ideii faţă de forma ei de expresie artistică" : acea „simplă căutare a figurării" pe care o evidenţiază „forma simbolică a artei" (inclusiv „în chip s u b 1 i m") ; adecvareia deplină a formei artistice şi a conţinutului artistic pe care, prin „f i g vi r a omenească", o evidenţiază forma artistică „clasică"; şi acea „formă romantică a artei" în care conţinutul devine „lumea interioar ă", în cadrul unei noi neadecvări echivalente eliberării succesive de finitudinea formei artistice *(E.,* I, 82-88). După care urmează corelarea treptelor particulare cu individualizările pe arte : a simbolicului cil arhitectura, a clasicului cu

XXXVII

sculptura, a romanticului - - pe rînd — cu pictura, muzica şi poezia. Sistemul estetic este pe deplin configurat, în lucrarea care i se consacră şi în toate celelalte lucrări care îl lămuresc suplimentar.

6. Constructivismul în triadă, tridimensional şi triunghiular, este notoriu atît în ansamblul filozofiei lui Hegel, cît şi în părţile ei constitutive. *Estetica* se conformează şi ea acestui principiu de secţionare, formal şi de conţinut,

lăuntric şi exteriorizat. împărţirea expunerii în general, particular şi individual este un prim nivel, pe care îl detaliază, apoi, triade la nivele de structură tot mai limitate. Aproape fiecare structură apare la Hegel, în dezvoltarea spiritului, ca mijlocie şi mijlocitoare între un anterior şi un ulterior, de regulă un inferior şi un superior. Ca atare ea este prinsă, logic şi istoric, în punctul median al unei treimi, după care cedează acelaşi loc şi rol următoarei structuri ş.a.m.d. Triada este formula pentru moment înmărmurită a neîncetatei deveniri, proces continuu pe care Hegel îl „puncta" prin intermediul ei. S-ar putea spune, disociind pentru moment laturile, că triada este „rezumatul logic" îndeobşte preferat al istoriei şi al istoricului ; nucleul sincron al diacroniei. Perimetrul de mijloc al sistemului estetic hegelian, cel pe care l-am numit „particular", cuprinde trei forme ale existenţei şi devenirii artistice : simbolicul, clasicul şi romanticul ; romanticul cuprinde trei arte preferenţiale : pictura, muzica şi poezia ; poezia cuprinde trei genuri de exprimare : liric, epic şi dramatic ; drama cuprinde trei specii ale configurării ei tragedia, comedia şi drama propriu-zisă. Pentru simplificare am indicat doar cîte o nouă treime derivand fiecare ultimă secţiune a treimii anterioare, operaţia ar putea fi însă extinsă aproape la toate momentele înlănţuite, în care o subspecie devine apoi supraspecie a altor trei specii, într-un iureş al ramificărilor, detaliate pînă la argumentele pe care Hegel le enumera într-o ordine triadică,. notîndu-le succesiv cu trei cifre arabe, latine şi greceşti (adesea fiecare în interiorul celeilalte).

XXXVIIII

Se manifestă în această constrîngătoare „figurare" triunghiulară acel des incriminat exces de sistem, pînă la urmă inevitabil mortificator. Mai interesantă decît această evidenţă schema-tizatoare mi se pare a fi, însă, capacitatea fără egal al lui Hegel de a intui, prescurtat, bogăţia nesfîrşită a realului în chiar cadrul acestor scheme. Căci, neîndoielnic, presupusa succesiune de la simbolicul arhitectural -la clasicul sculptural, iar apoi la romanticul pictural, muzical şi poetic este o schemă, dar una care surprinde, totuşi, efective dominante spirituale (şi materiale) ale perioadelor istorice investigate, ca şi ale artelor pe atunci dominatoare. Şi, recapitulînd construcţia astfel rezultată, ne va mira nu atît falsul, cît adevărul ei, nu unilateralitatea, ci consubstanţiala ei multilateralitate. Triada simbolic-clasie-romantic este revelatoare în acest sens. Ea este o diviziune, cum am spune astăzi, morfologică şi tipologică, în care „resturile" curentelor bine circumscrise istoric se extrapolează cu intenţii de generalizare maximă. Dualitatea ultimilor doi termeni este, în fond, cea care va preocupa întregul secol al XlX-lea şi începutul celui prezent, în accepţiunile diverse pe care Tudor Vianu le va capta ca ipostaze ale „dualismului artei". Pe Hegel nu-l interesau însă clasicismul şi romantismul — de pildă acel neoclasicism francez al secolului al XVII-lea pe care romantismul, tot francez, dar şi englez sau german îl vor înlocui în secolul al XVIII-lea — deşi el reţinea şi includea în generalizările sale datele acestor confruntări şi înlocuiri de curente literare şi artistice. Ceea ce îl interesa era un unghi asemănător, în plan teoretic, cu cel pe care George Călinescu îl va evidenţia drept clasic-romantic (şi baroc), apropo de literatura spaniolă, literatura în genere, tipologiile omului şi creaţiei umane în ansamblu. La Hegel, însă, tipologizarca era condusă mai degrabă „pe verticală" decît „pe orizontală", nu atît ..structuralist", cît genetic (deşi trimiteri spre un sui generis „structuralism genetic" ar putea fi descoperite şi în analizele sale).

„Sănătatea este proporţia [...]. Boala este o d i s-p r o p o r ţ i e" (E.JV., 556-557). Formula din *Filozofia naturii,*

XXXIX

- consonantă alteia, asemănătoare, datorate lui Goethe, ar putea fi considerată drept moto pentru dihotomia clasic-rornantic ; şi chiar pentru trihotomia simbolic-clasic-romantic, căci Hegel este dialectician consecvent, pentru el unui dezechilibru ulterior îi corespunde şi unul premergător structurii echilibrate : sub raportul afirmaţiei „de mijloc" trebuie să existe o pre-negaţie şi o post-negaţie, una premergătoare şi alta suprdmatoare.

- Schiţînd însă lucrurile în acest mod, s-ar putea crede că sugerăm îndreptăţirea deplină numai a „mijlociei" — de vreme ce doar ea corespunde presupusei „sănătăţi". Tocmai în acest punct îşi trădează sistemul unilateralitatea ; concret, într-o atenţie majoră acordată clasicului comparativ atît cu simbolicul, cit şi cu romanticul, şi din punct de vedere relativ (cantitativ) şi din punct de vedere .absolut (valoric). Pentru Hegel arta clasică echivala, în cele din urmă, cu arta ca artă, cu o specifică sănătate artistică pe care **a** putut-o dobîndi numai vîrsta adolescentină, proporţională şi armonioasă, a Greciei antice. Sistemul impunea o corespunzătoare depreciere a ceea ce a premers clasicului — prin disproporţie şi ruptură lăuntrică —, dar şi a ceea ce i-a urmat, superior în alte planuri, pentru altceva, ca artă totuşi inferior.

Această siluire de ansamblu a istoriei, potrivită idealurilor estetice hegeliene, dar şi neoclasicismelor prelungite pe tărîmu-rile spirituale germane, prezente deci printre mulţi iluştri confraţi ai filozofului — această evidentă unilateralitate conţine însă numeroase, detaliate ..multilateralităţi" interioare, în chiar analiticile epocilor artistice sistemie nedreptăţite. Hegel ştia să acumuleze observaţii dintre cele mai pertinente cu privire la ambele „extreme", lăturalnice în formă şi fond, ale triadei sale. Dovada cea mai convingătoare a surclasării schemei prin detalii ne-o furnizează „simbolicul". Ştim că Hegel a desconsiderat, nejustificat, o bună parte din arta veche extrem-orien-**tală** (de pildă chineză), şi s-a limitat la prea puţin în privinţa artei orientale în ansamblu,

subsumata **„pre-artei".** Şi totuşi, în compararea, să zicem, a epopeilor indiene cu cele homerice,
XL
punctele de vedere filozofic preconcepute să înlănţuie cu altele istoric corecte, inclusiv în ceea ce priveşte saltul de la nemă-surarea Indiei la măsura inerentă reprezentărilor elene. Conceptul de ..simbol" şi cel de „simbolic" presupun o „indiferenţă a „semnificaţiei faţă de semnul său" (E., I, 312), doar o căutare a formelor artistice adecvate conţinuturilor spirituale, „o luptă a conţinuturiilor care repugnă încă artei adevărate şi a formei tot atît de puţin omogenă cu el", „o continuă discordie dintre semnificaţie şi formă" (E., I, 325-326). Constatările sînt axiologic depreciatoare, dar ontologic profunde, întrucît oferă o cheie interpretativă pentru supralicitarea orientală, extensivă, a „sensibilului nemijlocit" (ca sugerînd, simbolic, absolutul), pentru „lipsa de măsură a plăsmuirilor", pentru „amestecul grotesc al naturalului şi umanului" ş.a.m.d. Remarcile lui Hegel privind nemăsuratul ca principiu indian al schimbării, sau sublimul psalmilor ebraici ca aproximare (negativă) a atotputerniciei, sau propensiunea egipteană către colosal surprind o aceeaşi dominantă în variaţii, dominanţă neîndoielnică. După arta persană, indică şi ebraică, Hegel s-a oprit din nou cu precădere la arta egipteană deoarece la acest nivel de împlinire a văzut în egipteni „adevăratul popor al arte i" (E., I, 363). Este o artă simbolică prin excelenţă, care din acest motiv îşi găseşte expresia în arhitectură şi în ieroglife (nu în limba propriu-zisă), colosale şi enigmatice totodată. „Piramidele sînt un [...] înveliş exterior în care zace ascuns un interior" (E., I, 365), sugerează ambele atribute ; ca şi exemplul, reluat, al Sfinxului, „oarecum simbol al însuşi simbolicului" *(E.,* I, 369), ca şi imaginea păsării Phonix, împrumutată din viaţa naturală, dar simbolizînd mistuirea de sine a existenţei şi a spiritului, dialectica vieţii şi morţii, căci viaţa îşi „pregăteşte în permanenţă singură rugul şi se mistuie pe acest rug, astfel încît din **propria-i** cenuşă să se ivească mereu viaţa nouă, proaspătă şi întinerită" (., 73), o transfigurare echivalentă eu purificarea, dar încă prinsă în impuritatea reprezentării pre-umane (pasărea) şi, ca atare, apar-ţinînd încă Răsăritului, nu Apusului.

XLI

Se amestecă în toate - acestea dispreţul şi luciditatea, dispreţul pentru ceea ce încă nu e şi nu poate fi măsură, claritate, înţeleaptă limitare, armonie — toate proprii spiritului grec — şi luciditatea pentru perfecţiunile caracteristice acestui stadiu de presupusă imperfecţiune.

Dimpotrivă, „romanticul" tinde către perfecţiunea purificată a spiritului, motiv pentru a fi lăudat, dar considerat din nou inadecvat nevoilor artei. Unitatea conţinutului şi a formei se rupe acum în favoarea celui dintîi, a limbii substanţiale şi a limbajelor esenţializate, căci „adevăratul conţinut al romanticului este interioritatea absolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenţei şi libertăţii sale" *(E.,* I, 528). Hegel era partizanul acestei interiorizări treptate, de natură muzicală şi lirică (tonalităţi fundamentale ale romanticului), partizanul acestei disocieri de exterior, care însă surpa treptat îndreptăţirea artei. Aceasta ar fi schema. In limitele ei se pronunţă însă judecăţi precise şi preţioase asupra felului în care — prin reprezentarea patimilor lui Hristos — este imaginată romantic moartea, spre deosebire de moartea clasică ; despre răul faustic, despre onoarea cavalerească, despre iubire ca ideal spiritual suprem pentru romantici, despre fidelitate ca sentiment la rîndul lui **dominator,** Hegel îi invoca pe Dante, Petrarca, Boccaccio, pe Diderot, Schi-ller şi Goethe, pe spanioli, englezi, olandezi şi germani, invoca poezia de dragoste substanţial înnoită prin individualizare-(.....totul se învîrteşte în jurul faptului că acesta o iubeşte tocmai pe aceasta, şi aceasta pe acest a", *E.,* I, 576), capacitatea picturii moderne (olandeze, cu deosebire) de a detalia viaţa casnică obişnuită, de a mijloci (şi în poezie) „interiorul romantic" în „toate circumstanţele, în mii şi mii de situaţii, de stări şi de relaţii, de rătăciri şi complicaţii, de conflicte şi satisfacţii..." (£., I, 603) — ceea ce ducea, finalmente prin supralicitarea obiectivităţii prozaice şi a subiectivităţii sentimentelor, la „decadenţa artei romantice" : „decadenţa artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte, în
XLII
umor ca eliberare a subiectivităţii în formele ei interioare accidentale" *(E.,* I, 618). Accidentalul ia locul substanţialului şi se autosuprimă — căci substanţialul se descoperă filozofic în integralitatea sa. „In zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii libertatea gîndirii, au ipus stăpînire şi pe artişti, făcînd din ei, după ce au fost parcurse şi diferitele stadii necesare ale formei romantice a artei, aşa-zicînd *tabula rasa* în ce priveşte materia şi forma producţiei lor" (E., I, 614).

Acest *tabula rasa* este ultimul cuvînt al sistemului estetic (şi în a doua şi în a treda lui parte, vom vedea, diagnosticul decadenţei formei romantice „rimînd" cu al dramei moderne). El este însă mlădiat şi chiar contracarat prin numeroasele detalieri atente cu privare la arte şi artişti, pe parcursul multora dintre care imperativele sistemice mai sînt date uneori uitării : să ne amintim de această nepotrivire cînd vom vorbi despre poezie, pe care Hegel o va discuta în ipostaza ei modernă tot atît de detaliat şi de entuziast, totuşi, ca şi în ipostaza ei antică greacă.

Hegel îşi rezerva însă dragostea mare şi constantă „clasicului", artei elene, artei ateniene. „Grecii se situează între [...] două extreme, în media frumoasă a acestei linii, care este medie a frumuseţii...", „treapta atinsă de conştiinţa greacă este treapta frumuseţii" *(E.,* I, 139-l40), drept care în planul estetic al idealului „arta greacă [...] constituie fără îndoială supremul model" *(L,* 49). „Frumuseţea clasică" este o tautologie, frumuseţea clasică,

măsurată, armonioasă, sensibil-spdrituală, acum şi aici se dovedeşte a fi formă umană, lăcaş al spiritului, iar reprezentarea zeilor — expresie şi adecvare a umanului. „Idealul formei clasice" este o altă tautologie, întru evidenţierea împrejurării că prin forma clasică se împlineşte „idealul". Idealul mijloceşte, senin şi fericit, legătura între universalitate şi particularitate, între determinare şi libertate.
Dialectician prin asemenea îmbinări, Hegel se manifesta tot astfel în analiza devenirii şi dispariţiei formei clasice. Siste-matizînd .mai departe triadic, deşi mai puţin explicit, el prinde
XLIII
m
„mijlocia" ateniană între propriile ei premise de constituire şi ,.disoluţia romană". Cele două extreme se şi întîlnesc uneori, căci „degradarea animalicului" pe care o descrie Ovidiu în numeroase metamorfoze este chiar premisa configurării figurii clasice — dar recapitulată de un poet, care, alături de Virgiliu şi Horaţiu, Salustiu, Titus Livius şi Tacitus, Persius, Juvenal şi Lucian împing spiritul grec către „lipsă de orice viaţă". Grecia e negată de Roma, după ce aceasta negase Egiptul. II negase prin multiple valorificări accentuînd omenescul din şi de peste natură, zeitate încă naturală sau animalică. Hegel a descris trecerea la arta clasică prin „degradarea înaltei preţuiri şi poziţii a animalicului" *(E.,* I, 455) şi prin umanizarea zeilor, oprindu-se, în acest sens, la lupta zeilor noi împotriva zeilor vechi, luptă în care vedea, naiv, dar înţelept încifrată, înnoirea. Titanii, ca reprezentînd un stadiu incipient, nu puteau să nu fie înfrînţi şi surghiuniţi, supuşi celor mai teribile cazne : Okeanos, Tantal, Sisif, chiar Prometeu, care i-a învăţat pe oameni să învingă natura cu şiretenia lor şi să facă din ea un mijloc de satisfacere a nevoilor omeneşti ; nu însă şi superioara moralitate, care aparţinea cercului dependent de Zeus. Unii dintre zeii cei noi pendulau între natură şi spiritualitatea liberă : Hefaistos, care avea ca element al activităţii sale focul — ea şi Prometeu —, dar cu o deschidere esenţială către arte ; sau Ceres, care îi învăţa pe oameni superioara ştiinţă şi artă a agriculturii, legată de tot ceea ce va fi mai specific pentru om.
Specialiştii ar putea respinge multe detalii de interpretare, care, în cazul lui Prometeu, îi înjumătăţesc „umanizarea", din motive evident idealiste, conforme totuşi statutului său de titan înfrînt. Ceea ce contează mai presus de toate este, însă, istorismul continuu în care sînt scăldate observaţiile, pe deplin sau parţial acceptabile. Hegel iubea mitologia greacă, dar o considera mai degrabă „filozofemă" decît filozofie, adecvată artei", mai puţin ştiinţei gîndirii ; în plan filozofic el o considera o etapă incipientă şi în perspectivă necesar depăşită, şi nu se sfia să-l amendeze chiar pe Platon pentru insolitele sale ames-
XLIV
tecuri de mitologic şi filozofic, mai apropiate artei decît ştiinţei. Ceea ce pentru o mai tîrzie împlinire părea deocamdată un „neajuns" rămînea, în şi pentru sine, consonant dominantelor epocii : „la Platon, totul este absolut obiectiv şi plastic..." (£., I, 473), iar „pătarea gîndului cu forme sensibile" *(E.,* I, 478) este tocmai ceea ce pentru moment e reclamată de plasticizare. Constatarea lui Herodot : *„Homer şi Hesiod le-au făurit grecilor generaţia lor de zei" (L,* 230), Hegel a reluat-o de multe ori, pre-cizînd că plasticizarea artistică *este* nucleul întregii spiritualităţi elene, a filozofiei sau politicii sau ştiinţei proprii momentului atenian de vîrf. Eroii mitologiei elene şi ai războiului troian devin prototipi ai oamenilor de stat, ai filozofilor şi ai artiştilor înşişi, modelîndu-i ei se modelează după chipul şi asemănarea lor.....filozofii antici au fost. [...] individualităţi plastice" *(F.,* II, 359), epoca lui Pericle abundă de caractere sculpturale : Pericle însuşi, Fidias, Eschil, Sofocle, Aristofan, Tuci-dide, Xenofon, Protagora, Anaxagora, Socrate, Platon şi mulţi alţii. Despre Pericle, Hegel vorbea ca despre un Zeus — Zeus al lui Fddias, cel autentic, cel cu care se identificase însuşi Fidias. Analizînd Atena lui Pericle, a maniilor sculptori şi trage-dieni, Hegel depăşea segmentările pe domenii de activitate, el derula totul dintr-un unic principiu dominator, cel pe care îl prefigurase Homer în poemele sale, cel pe care îl vor desă-vîrşi personajele marilor cicluri tragice.
Consecvenţa acestei principiale unificări o dovedesc splen-.didele pagini pe care *Istoria filozofiei* le consacră lui SofocJe şi tragediei sale. In Sofocle şi sfîrşitul lui demn, Hegel vedea răsfrîntă întreaga spiritualitate ateniană în tot ceea ce avusese ea mai caracteristic. Sofocle este „caracterul" propriu-zis, cel descoperit de lumea greacă la intersecţia individualului şi substanţialului, cel comptex şi adesea tragic, pentru că unind în " acelaşi destin necesitatea şi libertatea, registrul superior al legii şi cel, corelativi al opţiunii. In tragicul veritabil — va ar-gumenta pe larg *Estetica* — vin în conflict puterr morale la fel de îndreptăţite; aşa cum se întîmplă- cu Socratey în destinul
xfiv
căruia se ciocnesc „dreptul divin" şi „traiul liber", dar „destinul lud nu e numai destinul lui personal, individual romantic, ci tragedia Atenei, tragedia Greciei este aceea care se desfăşoară în acest destin, care este reprezentată prin el" *(E.,* I, 369). Nu „individual romantic" este notaţia care ne trimite spre ansamblul concepţiei estetice hegeliene. Socrate este individ supra-individual, un individ care s-a modelat plastic în virtutea principiilor ce-l însufleţeau : precum Pericle, „individul cel mai plastic modelat ca om de stat" *(E.,* I, 373), precum Tucidide sau Sofocle.
Hegel îi acorda lui Socrate întreaga sa încredere şi stimă dar în egală măsură şi lui Aristofan, celui care s-a ridicat în *Norii* împotriva lui şi a vrut să-l detroneze. Aristofan este profund şi serios în glumele lui, este o figură tot atît de necesară precum „marele Pericle", „uşuraticul Alcibiade", „divinul Sofocle", „moralul Socrate" :

„Aristofan aparţinea şi el cercului acestor stele" *(F.,* I, 399). Contradicţia dintre Aristofan şi Socrate este o adîncă şi necesară contradicţie a însuşi spiritului atenian. Cum contradictoriu este în sine însuşi Socrate, exponent al poporului atenian şi jertfit de acest popor, cu nevinovăţii vinovate şi vini ispăşite de ambele părţi. Socrate e nevinovat şi vinovat ca adevăraţii eroi tragici, el se conformează singur şi de bună voie ultimelor cuvinte rostite înaintea morţii de Antigona. „cea mai sublimă figură care a apărut vreodată pe pămînt" : „Dacă aşa le place zeilor,Să recunoaştem că, de vreme ce suferim, noi am greşit" *(F.,* I, 419).

Să concedem sublimul apologiei hegeliene a lui Socrate, paradigmă a slăvirii tuturor marilor spirite ateniene şi a Atenei însăşi. Mai toţi marii gînditori germani, de la începutul secolului trecut şi de după, au fost fascinaţi de Grecia antică, au visat-o şi au încercat s-o redobîndească. Era un dialog între un clasicism noti, pe cale de a fi pierdut, şi un clasicism vechi prin care se căuta regenerarea. „Clasicul" fusese înlocuit de „romantic", o ştia bine şi Hegel, dar se împotrivea evidenţei. El dorea cu nesaţ „proporţia", deşi se afla într-o lume plină de „disproporţie". Alături de el trudea, încă necunoscut şi nevenerat, Schopenhauer, cel ce avea să fie validat de către o etapă ulterioară în măsură să accepte şi să laude — îndurerat chiar — disproporţiile ; şi după el avea să urmeze Nietzsche, cel care de la începutul activităţii sale va voi să unească „apolinicul" şi „dionisiacul", spiritul clasic al sculpturii şi spiritul romantic al muzicii în suprema artă a tragediei, ambivalenţă şi ambiguă.

Nimic întîmplător în aceste continuităţi şi cezuri. Nietzsche va porni de la regîndirea tragediei antice greceşti, la care ajunsese Hegel în finalul *Esteticii.* Dar el va porni de la răsturnarea imaginii hegeliene a lui Socrate. Simplificînd, am putea spune că Nietzsche îi va atribui lui Socrate — ca disoluţie în chiar interiorul spiritului atenian — ceea ce Hegel mutase în „disoluţia romană", rece, prozaică, intelectuală, frustrată de patosul mitologiei şi al artei tragice greceşti. Nietzsche va trece de partea lui Aristofan, accentuîndu-i critica şi deturnîndu-i-o în direcţia necesară discreditării raţionalismului din secolul al XlX-lea. Socrate, cel „antidionisiac", cel îngust şi limitativ „raţional", va deveni vinovatul pentru toate degradările trecute şi prezente. Hegel este raţionalist, încrezător în virtutea oblăduitoare şi :că]ăuzitoare a raţiunii. Socrate este aliatul lui, în ipostaza sa „apolinică", dar şi tragică. Pentru Hegel, clasicul este tragic şi tragicul este clasic. Antinomiile sînt pentru el ale unui echilibru suprem, echilibrul el îl urmăreşte în şi prin antinomii. Socrate este pentru el emblema acestei unităţi în contrarii. Răzvrătirea lui Nietzsche împotriva lui Hegel trebuia să se convertească în răzvrătirea sa împotriva lui Socrate.

7, Cea de *a.* treia parte a esteticii lui Hegel o numim „individuală" numai într-un sens convenţional, anume în măsura în care se concentrează asupra „operei de artă" relativ circumscrise şi independente ; altminteri ea nu este cu nimic mai puţin generalizatoare decît părţile de dinainte, dovadă şi intitularea ei ca „sistem al diferitelor arte". Este, aşadar, pe mai departe vorba de o configurare sistemică, în sine şi raportat la rest.

XLVII

Aşa cum am mai arătat, cele cinoi arte principale evidenţiază, totodată, cele trei forme de raportare artistică : arhitectura este în principal simbolică, deoarece, pînă să ajungă „înrudită spiritului", ea prelucrează natura exterioară anorganică potrivit unor raporturi simetrice, abstracte, ale intelectului ; sculptura are drept tip fundamental al ei forma clasică, pentru că „trăsnetul individualităţii" frumoase mediază între exterior şi lăuntric, corporal şi spiritual, depăşind anorganicul prin organic şi simetricul prin viu ; pictura, muzica şi poezia sînt arte romantice datorită trecerii tot mai decise către subiectiv şi spiritual : pictura renunţă la materialitatea mecanică a arhitecturii şi la spa-ţialitatea sensibilă a sculpturii, muzica — la suprafaţa mai (dar insuficient--fie) ideală a picturii, poezia — la ton de dragul cu-vîntului. Totul se înscrie în traiectoria generală a treptatei desensibilizări şi, respectiv, spiritualizări, într-o mişcare de „eliberare" a conţinutului ideal de forma lui sensibilă, de orice urmă a materialităţii. Acestei eliberări în obiect îi corespunde o alta, paralelă, în subiect : formele şi. culorile exterioare obiective le receptează vederea, sunetele le percepe celălalt „simţ teoretic", mai spiritualizat, auzul, arta cuvîntului, care se adresează interiorului intuiţiei spirituale, o captează reprezentarea. Teza obiectivităţii e înlocuită de antiteza subiectivităţii, pe care negarea negaţiei o ridică la sinteza dintre obiectiv şi subiectiv. Drumul se repetă în cadrul acesteia din urmă : poezia poate fi opică, sculpturală, obiectivă, sau lirică, muzicală, subiectivă, sau dramatică, fuzionat epică-lirică, obiectivă-subiectivă, sintetică nu numai în creaţie, ci şi în creator : „omul întreg înfăţişează, repro-ducînd-o, opera de artă produsă de om" *(E-,* I, 22).

Trecînd acum la detalieri, ni se va dezvălui aceeaşi împrejurare, a împletirii determinărilor sistem.ice constrîngătqare cu o libertate a. desfăşurărilor capabilă adesea să spargă şi să transgreseze cadrul .prestabilit. Prima dovadă ne-o furnizează,. în interpretarea, hegeliană, chiar prima dintre arte.; arhitectura. Pe. de p parte ea corespundea formei simbolice a artei, realizînd la modul cel mai propriu" principiul simbolicului, astfel încît semnificaţiile introduse în ea să nu poată fi decît *întrezărite* in- dementul exterior al mediului înconjurător. Pe de altă parte, istoria reală a arhitecturii îl obliga pe autor să recunoască posibilitatea împletirii ulterioare a acestei arte cu principiul clasicului şi al romanticului, contrar a ceea ce „trebuie-să-fie" ; drept care Hegel opera distincţii între „arhitectura independentă, simbolică", „arhitectura clasică" şi „arhitectura romantică", între construcţiile masive din Babilon, India şi Egipt, templele grecilor şi bisericile goticului medieval.

Caracterdzînd aceste, trei etape ale dezvoltării artei construcţiei, Hegel nu-şi uita ideea de bază, a treptatei dematerializări, dar acumula în limitele ei numeroase observaţii pertinente. El descria monumentalitatea simbolizatoare a Orientului antic, turnul lui Belus, zidurile din Ekbatana, transfigurarea simbolică a forţelor naturii la inzi (de pildă sub formă de phallus), obeliscurile, meminonii, sfincşii, labirinturile, piramidele egiptene, apoi trecerea treptată de la „independenţa" simbolică — de obicei dreaptă, abstractă, simetrică — la o arhitectură care serveşte" (la început pe morţi, iar apoi pe cei vii). .

„Prin urmare, dacă arhitectura orientală a babilonenilor, inzilor şi egiptenilor plăsmuia, pe de o parte, simbolic, în creaţii valabile prin ele însele, ceea ce era considerat de aceste popoare ca absolut şi ca adevăr sau, pe de altă parte, această arhitectură adăpostea .ceea ce în ciuda morţii era păstrat în forma sa exterioară naturală, acum, în arhitectura clasică, spiritualul este despărţit pentru sine însuşi de opera clădită, separare realizată fie de către artă, fie în nemijlocita existenţă vie, iar arhitectura se pune în serviciul acestui spiritual, care constituie semnificaţia .propriu-zisă şi scopul determinat al operei clădite" *(E.*. II, 56). Aceasta fusese situaţia la greci, la care arhitectura se umanizase treptat, înlocuind înălţarea monumentală prin măsurata extindere în lărgime, nu sub forma unor mase enorme, fie şi comprimate pe sol ci printr-o „mijlocie frumoasă" în simplitatea ei, jucăuşă. şi diversă. Respectiva frumuseţe a sluj it-b coloana — siguranţa dorică, graţia, ionică şi fastuoasa lor îmbinare corintică; prelungită în arhitesf, tura romană, care începea să facă uz de arc şi de *boltă,* . ...

XLIX

La rîndul ei, arhitectura romantică, acea care şi-a aflat centrul caracteristic în gotic şi în a cărei reabilitare Goethe a jucat un rol de seamă, „îmbină îa unitate arhitectura independentă cu cea care serveşt e", pentru că, pe de o parte, celebrează, în şi mai mare măsură decît templul grec, casa, spaţiul închis, învelişul, dar, pe de altă parte, îşi suprimă această funcţionalitate, înălţîndu-se independent de ea, „liberă pentru sine" *(E.,* II, 78). Triada era riguros respectată, inclusiv în plan tehnic: bisericile gotice se înălţau de pe pămînt în văzduh, ca o săgeată semeaţă, se lărgeau totodată într-un dom în care era „spaţiu pentru un întreg popor" *(E.,* II, 86) ; se revenea la simbolismul raporturilor numerice, subsumate unor semnificaţii mistice, laolaltă însă cu o ornamentaţie fină şi eu arabescuri variate.

Hegel desfăşura teza, antiteza şi sinteza celor trei arhitecturi în cunoştinţă de cauză. El urmărea multe detalii tehnice, numeroase valenţe profesionale, inclusiv în privinţa materialelor şi procedeelor de construcţie. Arhitectura el o implica unor structuri spirituale de tip religios, atent la specificul ei funcţional şi artistic. Monumentalitatea orientală a începuturilor o descria ca emanaţie a felului global de a fi în acele timpuri şi al respectivelor popoare. Merită o subliniere aparte recunoaşterile sale în privinţa excelenţei goticului, pînă nu de mult considerat barbar şi grosolan ; privinţă în care Hegel se înscrie printre primele aproximări ale unei „teme germane", ce avea să se prelungească pînă după pledoaria M Wilhelm Worringer. Acesta — în posesia unei superioare profesianalităţi — nu va face decît să răstoarne demonstraţia hegeliană, dînd goticului (abstracţiei) cîştig de cauză vizavi de clasic (intropatie). Dualitatea fusese prestabilită limpede de către Hegel, anume în înlănţuirea a două antiteze : simbolic-clasic şi clasic-romantic, arta pre- ca şi arta post-clasică fiind „abstracte", în sensul celebrat de Worringer. Deocamdată simpatia se îndrepta, însă, către „clasicul" prin definiţie „frumos". In atît de mare măsură, încît interesul pentru arhitectura „frumoasă" ceda locul celui resimţit faţă de sculptura „frumoasă", domeniul cel mai autentic al „frumosului" : „din anorganicul pe care arhitectura, legată de legile gravitaţiei, se străduieşte să-l aducă mai aproape de modul de a fi expresie a spiritului, arta se retrage înapoi în interior, care se prezintă acum pentru sine, în adevărul său superior, neamestecat cu anorganicul. Pe acest drum al reîntoarcerii spiritului în sine din ceea ce este masiv şi material întîlnim noi sculptura." *(E.,* II, 95). Worringer va folosi şi el termenul de „anorganic" pentru arta „abstractă" pe care va voi s-o susţină ; iar o involuntară rimă cu sistemul hegelian va fi corespunzătorul său interes precumpănitor, anume, pentru arhitectură. Dimpotrivă, pe Hegel îl atrăgea mai degrabă sculptura, deoarece ea „formează punctul central al formei clasice a artei în general..." *(E.,* II, 102) — care îi apărea ca forma centrală a artei. In concepţia sa, „sculptura în general pune în evidenţă minunea care constă în faptul că spiritul se încorporează în ceea ce este cu totul material, prelucrînd această exterioritate în aşa fel, încît el îşi devine prezent lui însuşi în ea şi îşi recunoaşte în ea figura adecvată propriului său interior" (£., II, 104). Cuvîntul „minune" trădează adeziunea pentru „figura adecvată propriului său interior", adică pentru „idealul" realizat de greci prin „figura umană". Tot ceea ce am spus despre ideal şi Grecia antică se referă, principial, şi la sculptură ; mai cu seamă tot ce am spus despre unitatea organică dintre individual şi substanţial, criteriu al artisticităţii artei. Domeniile plasticizării Hegel le-a surprins în zeii particulari, eroii, satirii şi faunii, oamenii ca afere sau chiar figurile de animale dintr-o viziune antropomorfizată. Sculptura posedă şi ea, se concede, o dezvoltare, numai că rigiditatea misterioasă a figurilor egiptene nu era încă pe deplin sculpturală, după cum libertatea spirituală a reprezentărilor plastice creştine depăşea sculpturalul spre pictural : în romantic, sculptura nu mai putea furniza celorlalte arte linia fundamentală de mişcare, cedînd acest rol picturii şi muzicii. Unica lume intim „sculptu-rală", la nivelul caracterelor înseşi şi al reprezentării lor, rămîne,

LI

aşadar, Grecia antică. Hegel a făcut în acest sens observaţii subtile, printre cele mai fine numărîndu-se remarca referitoare la ochii figurilor ideale, create de sculptură : lor le lipseşte „p r i-virea", nu ca un neajuns, ci ca o necesitate derivînd din primatul corporalităţii sensibile; sculptura „este obligată să renunţe la acest gen de exprimare a sufletului", pe care o va lua doar pictura în stăpînire *(E.,* II, 126). Domnia corpului (însufleţit ca atare) obliga, în schimb, la detalieri privind „aşa-numitul profil" grec" şi chiar principiul „îmbrăcămintei"; după cum impunea luarea în considerare a diferitelor materiale folosite de sculptor : lemn, ivoriu, aur, fontă, marmură, cerinţele de exprimare ale metalului fiind altele decît ale pietrei, .şi ale acesteia altele decît ale pietrelor preţioase sau ale sticlei — o recunoaştere dintre cele mai importante pentru indestruc-tibilitatea operei de artă în conţinutul şi forma ei, în forrria ei interioară şi exterioară.

O neconcordanţă stranie nu poate fi, totuşi, eludată din analiza analizei hegeliene a sculpturii. Anume că, în ciuda ataşamentului principial deplin faţă de *această* artă. ponderea reală . pe care ea o ocupă în *Estetică* rămîne relativ redusă, comparativ cu alte arte, teoretic situate „dincolo" de frumuseţe. Dacă în cazul arhitecturii absenţa aproape totală a numelor e un lapt explicabil, dacă avem în vedere natura „colectivă" a construcţiilor, puţinătatea adreselor individuale este paradoxală în cazul unei arte prin excelenţă individualizate şi ca sursă şi ca efect. Fidias, Miron, Polictet, Praxitele. Scopas şi — dintre mo-der-ni —• Michelangelo sînt artiştii numiţi, iar reprezentările numite — Zeus, Apolo, Venus, Marte şi alte cîteva din mitologia greacă, apoi cîţiva împăraţi beneficiind de monumente. Referiri puţine, oricum. Hegel preferă transferul ..sculpturalului" fie în consideraţiile sale generale la adresa Atenei, fie asupra celor : particulare în raport cu „poezia epică". Exemplul suprem al -prevalentei principiului „sculptural" este şi va rămîne Homer, eroii plastici ai războiului troian fiind continuu invocaţi în cursul prelegerilor sale. Preocupările de „literat", în prelungirea tfeloi- de filozof, îi întindeau lui Hegel:" o capcană. Cuvîntul exprima pentru el tot adevărul, în mod paradoxal şi în artă, în ciuda faptului că aici el îl considera „dincolo" de artă. Hegel era imediat dispus să continue discuţia cu privire la modul plastic şi cel poetic în care fuseseră reprezentate în antichitate suferinţele lui Laocoon ; şi era dispus să expliciteze profilul grec fie prin forma gurii lui Schiller *(E.,* II, 130), fie prin bustul lui Goethe sculptat de Rauch, de fapt prin chiar detaliile feţei lui Goethe *(E.,* I, 493-494). Involuntar, el trăda prin aceasta o dublă inconsecvenţă, în ambele planuri salutară : acceptarea poeziei, în genere, acceptarea poeziei moderne, în speţă, drept criteriu lămuritor pentru artă, pentru sculptură, pentru plasticitatea sculpturală. Fără a renunţa la concepţie, el o mlădia potrivit propriei sale pregătiri precumpănitor literare şi potrivit dominantelor epocii sale. Goethe ca „grec" prin excelenţă este un paradox, dar unul fertil, deoarece ajută la depăşirea prăpastiilor artificiale. Faptul că se vorbeşte puţin despre Michelangelo poate fi socotit ca întrutotul conform convingerii după care epoca modernă nu era prea favorabilă nici sculpturii, nici artei ; în schimb, faptul că despre Shakespeare se vorbeşte mult, şi excelent, devine un corectiv hotărîtor al aceleiaşi viziuni. Noroc că orice sistem îşi are antidotul • lui în libertatea personalităţii vii ; mai ales cînd acesta este şi un eminent dialectician.

8. Importanţa modului personal al unui cercetător de a se raporta la obiectul investigat o demonstrează chiar mai convingător decît exemplele precedente compararea capitolelor din *Estetica* dedicate picturii şi muzicii. Potrivit schemei hegeliene, care presupune creşterea concreteţii pe măsura trecerii de la - simbolic la clasic şi apoi la romantic, ca şi pe parcursul celui din urmă, ne-am putea aştepta ca ponderea detalierilor să. se accentueze neîncetat, chiar în privinţa numelor invocate. Aşa se şi întîmplă atîta timp cît comparăm sculptura cu arhitectura, sau pictura cu sculptura — nu însă în confruntarea muzicii cu pictura. Motivul este deconspirat de Hegel însuşi : în domeniul muzicii — ne avertizează el chiar de la început — „mă pricep mai puţin, fiind nevoit din acest motiv să-mi cer în prealabil

scuze pentru faptul că mă mărginesc să indic numai puncte de vedere generale şi să fac observaţii izolate" *(E.,* II, 289). Iată felul subiectiv şi individual în care se răsfrînge dorita deplina obiectivitate a investigaţiei, modificînd întrucîtva, dacă nu „scheletul", în orice caz „carnaţia" sistemului.

Şi într-adevăr, dacă am aplica procedeul de mai sus, enu-merînd artiştii consideraţi de excepţie într-un gen sau într-altul, în capitolul despre muzică vom întîlni — în treacăt, enunţiativ — doar numele lui Palestrina, Durante, Lotti, Pergolese, Metastazio, Marmontel, Gluck, Bach, Hendel, Haydn, Mozart, Rossini, cu oarecare amănunte doar în privinţa celor din urmă. în schimb, din rîndul pictorilor nu numai că sînt enumeraţi mult mai mulţi (Polygnot, Giotto, Duccio, Cimabue, Masaccio, Fiesole, Perugino, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Corregio, Tizian, Guido Reni, Albrecht Diirer, Hubert şi Johann Van Eyck, Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Murillo, pînă la Hubner şi Schadow), dar despre cei mai mulţi dintre ei se pronunţă judecăţi de fond cu adresă precisă, inclusiv privind cîte un anumit celebru tablou şi tehnica lui de execuţie.

Această primă aproximare a unor diferenţe specifice de tratare pare superficială, dar ea deconspiră un nivel diferenţiat de cunoştinţe, care în cazul picturii nu numai că depăşeşte categoric pregătirea muzicală a lui Hegel, dar pare a surclasa chiar profesionalitatea sa în raport cu sculptura — deşi, în această din urmă privinţă, trebuie să avem în vedere şi diversificările obiectiv mai accentuate ale picturii renascentiste şi de după, comparativ cu

sculptura antfică greacă. Fapt este, în orice caz, că analiza muzicii este la Hegel cea mai sumară şi mai abstractă — caracteristica din urmă eonfirmînd ideea lui Friedrich von Schlegel că „arhitectura este muzică îngheţată", idee citată expres de Hegel în discutarea primeia dintre aceste arte şi reluată apoi în capitolul consacrat muzica : „...muzica poate fi comparată mai de aproape cu arhitectura" prin simetrie şi euritmie, raporturi cantitative şi constructivism arhitectonic („un edificiu de tonuri") *(E.,* II, 289). Structurilor genuin „abstracte" (concretizate în muzică graţie vioiciunii sentimentului exprimat) le co-

LIV

respunde, astfel, caracterul abstract al raportării — în cazul muzicii, din pricina insuficientei profesionalizaţi...

Consideraţiile despre pictură uimesc, dimpotrivă, prim gradul înalt al pătrunderii lui Hegel în ţesătura intimă a acestei arte. Considerată prima dintre artele romantice şi ca atare evidenţiind principiul subiectivităţii, „intimitatea sentimentului", pictura era atent comparată cu celelalte arte, pe de o parte, cu arhitectura şi sculptura, pe de altă parte, cu muzica şi poezia. „Conţinuţi stul" în toate Hegel pornea de astă dată de la specificul formei picturale, principiul luminii, clar-obscurul, culoarea — considerate principial în mai mare măsură „ideale" decît masa arhitectonică grea, sau tridimensionalitatea corporalităţii sculpturale (deci, în strînsă legătură cu preocupări de conţinut). Făcînd referiri la tematica preferată, de provenienţă religioasă, a picturii medievale şi renascentiste, Hegel concedea totodată drepturile imprescriptibile ale picturalului în privinţa peisagisticii şi a redării scenelor cotidiene de viaţă umană „minoră". El relua, concret, problema raportului artă-natură, insis-tînd atît asupra apropierii picturii de realităţile nemijlocit perceptibile, cît şi asupra transfigurării lor cu ajutorul specificei, pentru valorizările estetice, „aparenţe" formatoare : „...pictorul pîndeşte cele mai trecătoare mişcări, cele mai fugitive expresii ale feţei, cele mai instantanee fenomene coloristice în această mobilitate şi le aduce în faţa noastră numai în interesul acestei vieţi a răsfrîngerii, viaţă care fără el dispare" *(E.,* II, 232). Consideraţiile despre „viaţa momentană" pe care pictura este capabilă s-o concentreze în creaţiile ei, graţie mobilităţii percepţiei vizuale, ne duc cu gîndul la tot ce enunţase Hegel, în planul logicii, cu privire la „fenomen" şi la „aparenţă", în strînsă legătură, desigur, cu „esenţa" şi cu „legea". Pictura se dovedeşte mai instabilă, mai jucăuşă, mai variată decît sculptura (avînd o mare siguranţă-de-sine, o stabilitate calmă şi liniştitoare), aceasta pentru că şi desenul, mai cu seamă coloritul, o predispune spre vioiciune. „...în pictură culmea cea mai înaltă a vieţii poate fi exprimată numai cu ajutorul culorilor" *(E.,* II, 249), culorile de

LV

care cu temei s-a preocupat în aşa măsură Goethe ; „această magie a reflectării culorii", pe care au evidenţiat-o maeştrii italieni şi cei olandezi cu neasemuită bravură : „Datorită acestei idealităţi, acestei întrepătrunderi, acestui du-te-vino de reflexe de culori, datorită acestui caracter schimbător şi fugitiv al tranziţiilor, se răspîndeşte asupra întregului, pe lîngă claritatea, profunzimea, lumina fluidă şi lină a culorii, o aparenţă a însufleţirii, care constituie magia coloritului şi care aparţine în propriu spiritului artistului, fiindcă el este acest vrăjitor" *(E.,* II, 244) — în context Leonardo şi Correggio.

Rediscutînd în amănunţime preceptul „ut pictura poesis erit", Hegel configura — în analiza picturii şi apoi a poeziei epice (picturale, nu doar sculpturale) — o înţelegere nuanţată a realismului. „Pictura — scria el — poate produce adesea efectele cele mai frumoase şi mai artistice cînd se contopeşte viu şi total cu figura reală, cu coloritul şi cu expresia sufletească ale unui om existînd într-o anumită situaţie şi într-un mediu determinat. In ceea ce ea a pătruns atît de integral şi a încorporat în sine, această artă îl şi redă în forma aceasta cu totul vie. Aici realismul, cînd coincide cu adevărul artistic, este cu totul la locul său." Pasajul citat se află în capitolul despre muzică, pentru a evidenţia cum, „în schimb", muzica trebuie nu să se cantoneze într-o „explozie naturală a pasiunii", ci să „înalţe expresia la nivelul unui element creat de artă şi exclusiv pentru ea, pentru muzică..." (£., II, 336-337). Comparaţia este remarcabilă, distinge cu subtilitate „naturaleţea" picturii şi „artificialitatea" muzicii, o distincţie în măsură să îndreptăţească disponibilitatea picturii pentru realism, nu şi a muzicii — un adevărat avertisment pentru confruntările de mai tîrziu, în care un concept vizînd prin excelenţă artele „reproducătoare" şi mai puţin pe cele „expresive" a fost arbitrar extrapolat şi, ca atare, subţiat în datele lui precise.

Apetenţa hegeliană pentru concretitudinea reprezentărilor picturale desfide propria-i accentuare a „idealităţii" în şi prin această primă artă romantică (post-artistică). Faptul e demonstrat si de schiţa istorică asupra dezvoltării picturii. în liniamentele

ei sumare, este vorba de pictura bizantină (neogreacă), de cea italiană şi de cea germană şi olandeză, trei trepte ale picturalului şi picturii-în care, de fapt, se accentuează în tot mai mare măsură „realitatea vie" şi chiar „redarea obiectelor naturii" : „...pictura olandeză, de exemplu, a ştiut să scoată mii şi mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de orri. In aceste tablouri ni se aduc în faţa ochilor luciu metalic, catifele, lumină, cai, servitori, femei bă-trîne, ţărani suflînd fumul din pipe, scînteierea în pahare transparente, cheflii în haine murdare jucînd cu cărţi ponosite şi sute de feluri de alte obiecte, cărora abia dacă le dăm vreo im-

portanţă în viaţa de toate zilele, chiar dacă jucăm şi noi cărţi, bem şi vorbim despre una şi alta şi ne preocupă cu totul alte interese. Dar ceea ce ne captivează îndată la un astfel de conţinut înfăţişat de artă este tocmai această aparenţă şi apariţie a obiectelor ca produse de către spirit, care transformă caracterul exterior şi sensibil al întregului ansamblu material în tot ce are acesta mai intim. Deoarece, în loc de lină şi mătase reală, în loc de păr, pahar, carne şi metale reale, nu vedem decît simple culori : în loc de dimensiuni totale, de care are nevoie pentru apariţia sa ceea ce e natural, avem o simplă suprafaţă, şi totuşi avem acelaşi aspect pe care-l dă realitatea." *(E.,* I, 168-l69)

Am reprodus acest citat mai lung din prima parte a *Esteticii,* referitoare la postularea de principiu a raportului artă-realitate, întrucît el introduce dezbaterea mai amănunţită a picturii, în speţă a picturii realiste olandeze. Hegel susţinea „miracolul idealităţii", idealitate care „înalţ ă" deasupra realităţii nemijlocite — la antipodul „principiului iluzionării" ; dar acorda, totodată, întreaga sa atenţie şi gratitudine maeştrilor capabili de a sugera, prin aparenţa apariţiei, „acelaşi aspect ps care-l dă realitatea".

Cititorul atent al capitolului consacrat picturii şi fazelor sale succesive va observa o oarecare ezitare ,în opţiunea lui Hegel cînd pentru pictura italiană, cînd pentru cea olandeză. Prima este sistemic firească, dat fiind „puritatea figurilor ideale şi

LVII

totuşi absolut vii şi individuale", la Rafael, de pildă, dar, mărturiseşte comentatorul, „el a fost întrecut [...] de maeştrii olandezi în peisaj şi cu siguranţă în colorit" *(E-,* II, 207). Rafael este, între italieni, pictorul cel mai des şi la superlativ invocat de Hegel, dar situarea sa ,.intermediară" între Giotto şi Tizian, şi ca atare perfect echilibrată, nu atenuează cu nimic laudele la adresa acestor (sau altor asemănătoare) „începuturi" şi „încheieri" de triadă : în chiar cadrul picturii italiene, Hegel accepta varietatea stilurilor şi a individualităţilor. Dar el accepta, în continuare, aportul de excepţie al lui Albrecht Diirer în pictura şi grafica germană, ca şi — mai ales — contribuţiile inegalabile ale fraţilor Hubert şi Johann Van Eyck, ale lui Rubens, Van Dyck, liem-brandt. „...o pictură mai perfectă decît aceea pe care ne-au dat-o aceşti fraţi aproape că nu există", deoarece operele lor, „opere din care tipicul este deja înlăturat şi depăşit, dau dovadă nu numai de mare măiestrie în ceea ce priveşte desenul, poziţia, gruparea, caracterizarea interioară şi exterioară, căldura, claritatea, armonia şi fineţea coloritului, caracterul grandios şi închegat al compoziţiei, ci şi întreaga bogăţie a picturii în ceea ce priveşte mediul naturii înconjurătoare, accesoriul arhitectonic, . fundalele, orizonturile, luxul şi varietatea stofelor, îmbrăcămintea, felul armelor, al podoabelor etc, este deja tratată cu o astfel de fidelitate, cu atîta simţ pentru pictural şi cu o astfel de virtuozitate, încît nici chiar secolele de mai tîrziu nu pot arăta ceva mai desăvîrşit sub aspectul profunzimii şi al veridicităţii." In această caracterizare a fraţilor Van Eyck este schiţat un adevărat program al realismului, la antipodul unui mod de reprezentare prea „tipic", în sens de prea ideal şi abstract. Hegel s-a dovedit perfect receptiv faţă de „naturaleţe", „fidelitate", „veridicitate", considerîndu-le prin excelenţă picturale ; cu toate că, în temeiul celeilalte preferinţe, el se grăbea să adauge : **„Cu** toate acestea, vom fi mai atraşi de capodoperele picturii italiene dacă le comparăm cu aceste opere olandeze, deoarece italienii au avantajul de a îmbina inferioritatea deplină şi religiozitatea cu libertatea spirituală şi frumuseţea imaginaţiei" *(E.,* II, 279).

LVIII

Iată amintita pendulare între opţiuni. Gustul clasic şi clasicizant îl predispunea pe Hegel pentru Madonele mai „ideale" din Renaşterea italiană relativ timpurie ; el era, totodată, capabil să-şi amendeze acest gust în direcţia „realului" mai accentuat, surprinzînd „contrastele stridente" la Michelangelo, „portretele magistrale ale lui Tizian", „plenitudinea" portretelor lui Van Dyck (prin care „îşi face intrarea omul"), excelenţa „tinerilor cerşetori ai lui Murillo", sau „prezentul propriei lor vieţi" pe care olandezii îl puteau contempla în celebra pînză a lui Rembrandt *Paza de noapte.*

Comparîndu-i pe Rembrandt cu Rafael şi pe Shakespeare cu Schiller, Marx şi Engels le vor acorda primilor principala lor adeziune, nu atît în planul realizărilor individuale, cît în cel al procedeelor de care se folosiseră, mai degrabă „reale" decît „ideale". Hegel se află undeva la jumătatea drumului, între aceste ataşamente. Rafael îl mai atrăgea ca model suprem, dar şi Rembrandt începea să-l fascineze. In artele plasticizatoare gustul lui mai era clasicizant, dar cu deschideri spre realism ; deschideri pe care le va accentua atitudinea sa, integral „rembrandtiană", faţă de Shakespeare.

în valorificarea picturii moderne, germane, dar mai ales olandeze, Hegel a atins o culme înaltă ; poate mai puţin înaltă decît cea privind poezia dramatică, tragedia shăkespeareana, dar în orice caz mai înaltă decît în privinţa muzicii. „Abstracta" muzicalitate el o trata însă abstract, ca nivel de „idealitate", în care planul pictural se concentra în „punctul" muzical, într-o tonalitate precumpănitor sufletească şi spirituală. Consideraţiile cu privire la specificul estetic al tonului, al melodiei şi armoniei, al contrastelor interioare pe care se clădesc edificiile muzicale, sînt interesante şi chiar pătrunzătoare. Ele sînt patronate însă de un „geometrism", pe care în celelalte tratate ale sale îl prevestiseră consideraţiile despre Pitagora şi raporturile numerice situate de pitagoricicni la temelia muzicii. Pe Hegel l-a preocupat „reductibilitatea" muzicii „la simple cantităţi şi la modul lor exterior de a

fi determinate, determinare ce ţine de intelect" (£., II, 308), dar această „intelectualitate" i-a şi limitat excursurile,
LIX

atunci cînd ele s-au dorit cit de cît concrete. Hegel cunoştea operele lui Gluck, oratoriile lui Hendel, simfoniile lui Mozart, înţelegerea sa era însă cantonată întrucîtva înaintea celor mai importante dintre aceste capodopere (cum s-a întîmplat şi cu Riousseau, dornic, totuşi, de o cunoaştere mai profesională a muzicii). Cele spuse despre Johann Sebastian Bach, „un maestru a cărui genialitate grandioasă, autentic protestantă, originară şi totuşi oarecum savantă am învăţat abia acum mai recent s-o preţuim iarăşi în toată plenitudinea ei" *(E.,* II, 348), indică o specifica împrejurare istorică, dar şi o situaţie ce-l caracteriza pe Hegel însuşi : o „întîrziere" explicabilă, dar reală. Simfoniile mozartiene el le numeşte la modul cel mai neparticularizat cu putinţă, iar cînd se referă la *Flautul fermecat,* s-ar părea că îl preocupă mai degrabă calităţile textului datorat lui Schikaneder decît muzica propriu-zisă, ca şi atunci cînd discută adecvările şi neadecvările dintre text şi melodie în operele italiene. Desigur, pot fi invocate multe trimiteri penetrante la opere muzicale mai vechi sau mai recente, personal consider însă că valoarea capitolului despre muzică rezultă mai cu seamă din consideraţii de ordin general, de pildă cele, adevărate pentru o experienţă trecută şi totodată prospective, în care se argumentează unitatea dialectică dintre armonie şi melodie : „Armonia şi melodia rămîn [...] unul şi acelaşi întreg compact, iar o schimbare oarecare într-una din cele două laturi este în acelaşi timp o schimbare necesară în cealaltă latură" *(E.,* II, 330), dovadă compoziţiile aceluiaşi Johann Sebastian Bach ş.a.m.d.

Nuanţînd însă lucrurile în acest fel, trebuie să vedem şi cauzele, nu numai efectele. Cauza supraindividuală este, desigur, de ordin istoric ; ea derivă din faptul că muzica dobîndeşte un rol dominator într-adevăr după pictură, cam în perioada vieţii lui Hegel. Trecerea succesivă de la pictura italiană şi olandeză la muzica germană, numită de unii „clasică", iar de alţii „barocă, este în măsură să confirme intuiţia hegeliană cu privire la rolul *ulterior* precumpănitor al artei sunetelor faţă de arta culorii — ceea ce îi şi îngreuia receptarea şi exegeza, cînd ajun-
LX

gea *concomitentă* acestora. Hegel a urmărit atent evoluţia Iui Goethe, în timp ce evoluţia celuilalt mare contemporan al său, Beethoven, i-a rămas necunoscută. A intervenit aici şi „insuficienta" sa pregătire muzicală, în numeroase rînduri declarată. Hegel era un „literat", am mai spus-o. Din optica scriitorului şi amendat el, la un moment dat, ..părerea absurdă despre atotputernicia muzicii, despre care scriitorii vechi, sacri şi profani, ne povestesc atîtea istorii fabuloase". Şi, concretizîndu-şi părerea pe un exemplu contemporan, a considerat că, deşi *Mar-seilleza* ari Ca *ira* au înteţit curajul revoluţionarilor francezi, „însufleţirea propriu-zisă îşi are temeiul într-o idee determinată, în interesul adevărat al spiritului de care este cuprinsă o naţiune şi care poate fi pentru un moment potenţat într-un sentiment mai viu, întrucît tonurile, ritmul şi melodia răpesc cu ele subiectul care li se abandonează" *(E.,* II, 305). Se simte aici o neîncredere în exacerbarea „muzicalului", neîncredere pe care o va explica „autocritic" Thomas Mann după ce îi va fi explorat ps „muzicalii" Schopenhauer şi Nietzsche. Romantismul filozofic post-hegelian va fi, într-iadevăr, „muzical" în opţiuni şi accente. Clasicul Hegel era, deocamdată (involuntar polemic .la ceea ce vor afirma *Lumea ca voinţă şi reprezentare* sau *Naşterea tragediei) :-* „literar" !

9. în „sistemul diferitelor arte", rolul, cantitativ şi calitativ, de căpetenie îi revine poeziei. Cantitativ — cam două cincimi, ceea ce, însumat cu tot ce se spune despre ea şi cu ajutorul ei în primele părţi ale *Esteticii,* echivalează cu o bună jumătate din materialul artistic ilustrativ al tezelor teoretice. Arhitectura, sculptura, pictura, muzica — laolaltă —, iar poezia, singură, iată două capete ale unei simple balanţe, pe care o va pricepe orice cititor al prelegerilor. Pînă aici el se află în cadrul aritmeticii ; cît priveşte algebra, ea necesită cunoştinţe superioare, totuşi nu foarte dificil de dobîndit. Căci contradicţia de fond, asupra căreia am mai atras atenţia, ne întîmpină acum cu toată claritatea : poezia arr trebui să fie *una dintre* arte, ultima; care dealtfel ne şi duce în afara domeniului artelor — dar ea se dovedeşte a mai
LXI

fi şi *arta* ca atare, cea mai viguroasă, cea de care cu deosebire va trebui să ne ocupăm. Să nu ne închipuim cumva că Hegel a uitat consecinţa constringatoare a sistematicii sale : „arta mai întîi numai îşi caută conţinutul ei adecvat, apoi îl găseşte şi, în sfîrşit, îl depăşeşte", iar „poezia scoate în evidenţă în modul cel mai pregnant acest din urmă caracter, întrucît, ca întrupare a artei, ea trebuie concepută în esenţă ca ieşire din sensibilul real şi degradare a acestuia..." *(E.,* II, 366). Numai că degradarea într-un plan (cel sensibil) însemnează înălţarea în altul (cel spiritual), iar gînditorul îndrăgostit de conceptualizări se ataşează firesc de această înălţare înrudită filozofiei. Hegel a fost, aşadar, fidel propriilor premise fundamentale mai mult decît celor doar estetice : în poezie el celebra — ca filozof — mai mult decît arta ! Acesta este adevărul, dar mai este încă o *parte* de adevăr, întrucît oarecare „infidelităţi" intervin în însuşi modul de a saluta înălţimea dobîndită de poezie, concomitent cu „înjosirea" retroactivă a celorlalte arte. Existenţei reale a pietrei, culorii sau tonului, se spune, „nu-i corespunde decît un cerc limitat de reprezentări artistice" *(E.,* II, 365), observaţie corectă din punctul de vedere al sistemului *filozofic* de ansamblu, nu şi din cel pro-priu-zis

estetic, pentru care tocmai limitarea *este* garantul reprezentării artistice (idealul sculptural fiind epicentrul „idealului" artistic). Faptul că Hegel a modificat în oarecare măsură viziunea sa despre autenticitatea şi adecvarea specifică *artei* se vădeşte şi din împrejurarea că, dacă sistemic ar fi trebuit să rezerve poeziei un loc precis, şi anume ultimul printre artele romantice (artistic deja inadecvate), în capitolele despre poezie el aduce arareori vorba de împlîntarea acesteia în romantic, asigurîndu-i, dimpotrivă, o universalitate expresă : „poezia nici nu este legată exclusiv de vreuna dintre formele determinate ale artei, ci devine arta universală care poate elabora şi exprima în orice formă orice conţinut capabil să ia loc în general în imaginaţie..." *(E.,* II, 365). Pînă la urmă, această extensiune corespunde şi *ea* orientării filozofului (şi, în mare măsură, adevărului istoric), ea surclasează însă, întrucîtva, cadrul sistemie al teoreticianului artei. Corectivele operate faţă de cadrul triadic simbolic-clasic-romantic se înmulţesc : nu numai arhitectura îşi poate transcende determinarea „simbolică", dar mai cu seamă poezia se poate retroactiv valida în ipostazele ei „pre-roman-tice". Aşa şi este ; e limpede, Hegel nu făcea decît să-şi mlădieze din mers structurările, pe care le simţea şi el prea rigide, şi nu se conforma prea strict cadrelor prestabilite. Artele pro-priu-zis „romantice", mai exact „ale romanticului", se dovedesc a fi doar pictura şi muzica, spre deosebire de poezie, care — potrivit analizelor lui Hegel — şi-a înregistrat cele mai importante cuceriri în faza „clasică", după ce acumulase în prealabil multe valori „simbolice", şi înainte de a le fi configurat pe cele „romantice".

Poezia a fost şi a rămas, deci, o artă universală, „învăţătoarea universală şi pretutindeni prezentă a genului uman" *{E,,* II, 371). Ea este *ultima* artă doar într-o anumită sistematizare în perspectiva altei sistematizări îşi arogă, în schimb, statutul de *principală* artă, cheia de boltă a celorlalte şi asimi-lîndu-le în propria-i superioritate. Prin această dublă perspectivă. Hegiel nu se trăda, căci încheierea triadelor sale, ca *sinteză,* trebuia să fie situată nu numai *după,* ci şi deasupra tezei şi antitezei. Aşa se va întîmpla cu poezia dramatică, sintetizînd poezia epică şi poezia lirică într-o superioară unitate (dar nu tot astfel se întîmpla cu „drama propriu-zisă", care va fi privită mai degrabă ca degradînd tragedia si comedia, după cum chiar şi comedia — în orice caz, cea modernă — va fi în principal analizată ca o degradare a tragediei). Aşa era acum, cînd poezia era definită de la început ca „totalitatea care uneşte în sine cele două extreme, adică artele plastice şi muzica, pe un plan superior, în domeniul interiorităţii spirituale înseşi" (E., II, 358) „Plan superior" este o formulă neechivocă, el caracterizează îndeobşte sinteza totalizatoare. Poezia este singura artă care, ca artă, atinge „universalitatea gîndirii", cu un picior încă pe teritoriul „intuiţiei sensibile" şi cu unul în afara ei. Motivul ambiguităţii rezidă în cantonarea poeziei într-o „i n t u i-ţie interioar ă", care trebuie caracterizată ca fiind sensi-

LXIII

bilă *şi* suprasensibilă, o reprezentare ce nu mai este „r e p r e-zen tarea ca atare, ci imaginaţia artistică..." *(E.,* II, 363). Dacă toate celelalte arte rămîn „limitate" în sensibil şi de către sensibil, „arta cuvîntului posedă, în ceea ce priveşte conţinutul său şi modul de a-l expune, un cîmp mai nelimitat, mai întins decît celelalte arte. Orice conţinut, toate obiectele spirituale şi naturale, toate evenimentele, istoriile, faptele, acţiunile, stările interioare şi exterioare pot fi cuprinse de poezie şi elaborate de ea" *(E.,* II, 363). Spirituale *şi* naturale, interioare şi exterioare, suprasensibile şi sensibile : aceasta ar fi chiar definiţia „idealului" artistic dacă termenul de joncţiune „şi" n-ar funcţiona cu acest prilej totodată ca termen de disjuncţie. Căci poezia este totuşi o artă mai mult decît artă, unind în sine ar-tisticitatea celorlalte arte, pe care începe s-o şi suprime de dragul gîndirii conceptuale, ştiinţifice, filozofice.

Aceasta este şi explicaţia datorită căreia tema ..poeticului" şi a „prozaicului", esenţială pentru Hegel, este acum introdusă pe larg în dezbatere. „Proza" şi „prozaizarea" mai apăruseră cînd şi cînd în tratarea celorlalte arte, dar numai în surdină, ca moment al deteriorării — de pildă, în compararea mitologiei romane cu mitologia greacă, sau a sculpturii romane cu. sculptura greacă. Pericolul „prozaicului" plana asupra artei ca atare, dar forţa lui de a o abate de la menirea ei se manifestă din plin mai ales în raport cu „poeticul" poeziei, deoarece el anume este situat în vecinătatea acestuia. „Poeticul" propriu-zis se află în acel **varf** de „artă" care nu mai este „de tot artă", ci începe să devină altceva. Iar „prozaicul" este gîndirea de dincolo — sau de dincoace — de arta, în măsura în care este în conţinut o augmentată sau deteriorată gîndîre, oricum gîndire. In textul hegelian nu este pe deplin clară relaţia dintre acest „dincolo" şi „dincoace", „mai mult" sau „mai puţin" decît poezia, „superior" sau „inferior" ei. Sub raportul adecvării şi al omogenităţii poetice, în orice caz inferior : o trădare, o. disfuric-ţionalitate, o „fiinţare-pentru-altceva". . :

„Conştiinţa prozaică — spunea Hegel — priveşte vastul material al realităţii conform legăturii dintre cauză şi efect

LXIV

concepută de intelect, scop şi mijloace şi alte categorii ale gîndirii mărginite şi, în general, conform raporturilor exterio.-rităţii şi ale finitului" (£., II, 373). Exterioritatea faţă de poetic este în cazul de faţă şi o inferioritate, o mărginire în planul explicitărilor finite şi limitatoare — în genul didacticismului plat şi ineficient, de pildă. Căci la antipodul gîndirii directe şi mărturisite, plăsmuirea poetică este o conciliere spirituală a realităţii şi adevărului în forma unui „fenomen **rea** 1". Partiicularizînd poeticul vizavi de prozaic, Hegel relua caracterizarea „idealului", a omogenităţii sale ambivalenţe, de con-ţinut-formă, esenţă-aparenţă, substanţă-fenomen, interior-exte-rior. ..Numai această unitate vie, plină de suflet, proprie organicului, este capabilă să dea naştere poeticului în opoziţie cu finalitatea prozaică" (£., II, 382). Din pricina organicului (de-sine şi pentru-sine), opera *de* artă dobîndeşte o relativă autonomie, -după cum dobîndesc o atare autonomie şi părţile ei constitutive — în cadrul cărora înaintarea se produce mai lent decît în judecăţile şi raţionamentele intelectului (o pemarcă generală, prelungită şi în analiza înaintării încetinite proprie epopeii). Poeticul este idealul artistic, prozaicul — strădania intelectului de a spune „ceea ce este, şi cum este, fără să-l răstălmăcească şi fără să-l elaboreze poetic" *(E.,* I, 387). Chiar fără să-l tălmăcească prin adaosuri subiective hotărîtoare. Presupusele adrese se lămuresc atunci cînd Hegel se referă la istoriografie şi oratorie ca genuri de reprezentare „în proză". Herodot, Tucidide, Xenofon, Tacit urmăresc evenimentele în realitatea şi succesiunea lor, în înlănţuirile cauzale dintre ele. La rîndul său, oratorul are în vedere aceeaşi conexiune pur teleologică, pe care o luminează precumpănitor cu ajutorul intelectului, în intenţia unei ameliorări practice. Dimpotrivă, opera de artă nu se urmăreşte decît pe sine însăşi, nu urmăreşte decît crearea şi receptarea frumosului — o independenţă încheiată în sine, în care activitatea artistică nu este un instrument, ci propriul ei scop, nu este un accesoriu servind de ajutor, ci propria ei întemeiere. In reprezentările prozaice decide caracterul propriu al termenilor, rigurozitarea distincţiei şi inteligibilitatea deplină „în

LXV

timp ce metaforicul şi figuratul în general sînt totdeauna relativ neprecise şi improprii" (£., II, 403-)

Cele mai numeroase dintre aceste observaţii comparative acordă avantaj poeticului în raport cu prozaicul (precum încă Aristotel, în compararea artei cu istoriografia) ; partizanat explicabil dacă ne gîndim că el are loc în cadrul unui tratat de estetică, în numele evidenţierii valorii artistice. Cînd şi cînd Hegel alătura însă ,.intelectul" de ,.gîndire", formele mai puţin evoluate ale „prozei" de o raţionalitate proprie filozofiei ştiinţifice, caz în care avertizează arta de pericolul ambelor devieri,
„în jos" şi „în sus".....pe de o parte, nu numai că poezia trebuie
să evite în modul ei de exprimare tot ce ne-ar putea coborî în cotidianul şi banalul prozei, ci, pe de altă parte, nu-i este îngăduit să alunece nici în tonul şi felul de a vorbi al cucerniciei ştiinţifice sau în acela al speculaţiei filozofice. Înainte de toate ea trebuie să ţină departe de sine separările nete şi relaţiile proprii intelectului, categoriile gîndirii cînd acestea s-au despuiat de orice intuitivitate, formele filozofice ale judecăţilor şi raţionamentelor, deoarece toate aceste forme ne transpun îndată din domeniul imaginaţiei în alt cîmp. Totuşi, în această privinţă, linia de frontieră unde încetează poezia şi începe prozaicul nu poate fi trasă decît cu greu şi, în general, ea nu trebuie să fie indicată cu precizie absolută." *(E.,* II, 405-406)
Precizările sînt nuanţate ; arta este gîndire intuitivă sau intuitivitate a gîndirii, ea trebuie să evite ceea ce se află „dincoace" sau „dincolo" de ea, şi totuşi poezia mai puţin decît celelalte arte le poate evita, deoarece operează prin cuvînt, iar cuvîntul acumulează în sine reflexe intelective şi superior spirituale. Relativitatea din finalul citatului se explică prin experimentările poetice mai noi, inclusiv germane, în care pătrunsese de acum o anume reflexivitate ; după cum interesul artiştilor pentru viaţa de toate zilele, cotidiană şi chiar banală, începea să impună în şi prin tatonările moderne de tip explicit şi subliniat realist. Hegel era suficient de suplu pentru a nu respinge de plano şi integrai nici poezia filozofică mai no-jă şi nici literatura „vitală" mai recentă. El respingea „poezia di-
dactică" şi ca atare prozaică, dar concomitent accepta, cel puţin în parte, „poezia ocazională", care, de la odele lui Pindar şi pînă la *Werther-ul* lui Goethe, a produs şi numeroase opere autentice. Desigur, poezia urmăreşte, ca celelalte arte, un scop „teoretic", nu nemijlocit „practic" ; ea înnobilează sufletul în felul ei specific, dar nu are în nici un caz în vedere o nemijlocită, să zicem, „înălţare religioasă şi numai religioas ă", sau explicit şi exclusiv „instruirea, moralizarea, agitaţia politică sau simpla pierdere de timp şi distracţie" *(E.,* II, 394). Ca formă a gîndirii, apropiată celei mai autentice gîndiri, ea se justifică, în acelaşi timp, ca o elevată manifestare a umanităţii şi umanizării. „
Dacă în cazul celorlalte arte am putut urmări, după circumscrierea principiilor ordonatoare, detalierile operate de către Hegel, an cazul de faţă va trebui să renunţăm cu bună ştiinţă la multe dintre ele. Aceasta, întrucît poezia fiindu-i atît de familiară, Hegel îşi putea permite investigaţii dintre cele mai diverse şi mai nuanţate, de conţinut şi formă, de mijloace şi procedee. Cîte observaţii se formulează numai privitor la simbol şi metaforă, ritm şi rimă, aliteraţie şi asonantă, sau alte circumscrise tehnici poetice. Pentru a nu mai vorbi de întreaga teorie a caracterului şi caracterizării, în diferitele epoci şi în diferitele orientări de poezie mai veche sau mai nouă. Poezia chineză, indică şi persană, iudaică şi egipteană, greacă şi romană, italiană şi spaniolă, engleză şi germană îşi găsesc în Hegel comentatorul avizat, cu deosebire avizat în ceea ce priveşte anti-. Uutdtea elenă, apoi Renaşterea, în fine Iluminismul. S-ar putea întreprinde investigaţii aparte privind remarcile sale la adresa ghicitorii, sau fabulei, sau epigramei, sau sonetului, şestinelor şi canţonetelor, sau baladei, sau poemelor didactice şi satirelor, sau dicţiunii poetice, sau caracterului cu care Shakespeare a înzestrat-o pe Lady Macbeth, sau întîlnirii goetheene cu Orientul din *Divanul Apusului şi Răsăritului* ş.a.m.d. Să reţinem doar o enumerare, incompletă, a poeţilor la care se fac referiri, pentnu a sugera aria de cuprindere a acestei din urmă arte, mult superioară de astă dată şi picturii : Anacreon, Angelus
LXVI
LXVII

r

SilesLus, Ariosto, Aristofan, Boccaccio, Calderon, Calinus, Ca-moes, Cervantes, Corneille, Dante, Diderot, Eschil, Esop, Firdusi, Goethe, Hafiz, Hariri, Hartmann von Aue, Heine, Herder, He-siod. Hoffmann, Homer, Horaţiu, Iuvenal, Jean Paul, Kalidasa, Kleist, Klopstock, Lessmg, Lucian, Macpherson (Ossian), Milton, Moliere, Nisami, Novalis, Ovidiu, Persius, Petxarca, Pindar, Plaut, Racine, Rumi, Saadi, Sachs, Safo, Schiller, Scott, Shakes-peare, Sofocle, Tasso, Terentiu, Tieck, Virgiliu, Voltaire. Hegel se afla cu adevărat în posesia mai tuturor acumulărilor poetice ale cîtorva milenii, în virtutea lor el putea să-şi desfăşoare în continuare construcţia şi s-o încheie printr-o la fel de riguros şi suplu orchestrată viziune asupra genurilor poeziei.
10. Totul se înlănţuie în opera lui Hegel, pînă şi atitudinile partizane : în măsura în care artele plastice îl preocupaseră mai mult decît muzica — poezia epică îl va interesa mai mult decît poezia lirică. Epicul „înfăţişează înaintea reprezentării interioare totalitatea dezvoltată a lumii spirituale, repe-tînd astfel în sine principiul artei plastice care face să fie intuit însuşi lucrul ca obiect real" *(E.,* II, 435). Fiecare atribut în parte îi justifică simpatia : totalitatea, înteriordtatea, plasticitatea, obiectivitatea. Epicul în genere şi epopeea în speţă i-au reţinut îndelung atenţia lui Hegel, ca evidenţiind — alături de sculptură şi tot pe baze mitologice — excelenţa nepereche a elendtăţii. Era vorba despre un unic şi suprem triumf al obiectului artistic, al obiectivităţii de sine estetice, de astă dată în posesia aprofundărilor lăuntrice şi spirituale proprii ouvîntului.
Premisele atitudinii hegeliene faţă de epopee erau cît se poate de limpezi : ea obiectiva spiritul întreg al cîte unui popor, legat totuşi prin multiple fire de celelalte popoare, ea reprezenta „biblia unui popor", acea carte princeps esenţială în care se răsfrîngeau „bazele adevărate ale conştiinţei unui popor" (£., II, 443). Ideea „bibliilor epice" este preţioasă, ca şi distincţiile în privinţa ei. Nu intră în această categorie, datorită supraordonărilor religioase, cele două testamente ale *Bib-*
liei propriu-zise şi nici *Coranul;* o evidenţiază, în schimb, *Ra-maiana* şi *Mahabharaia* şi cu osebire *Iliada* şi *Odiseea,* „...epopeea trebuie să fie reprezentarea obiectivă a unei lumi întemeiate pe sine însăşi şi realizate din cauza necesităţii ei, lume de care poetul este încă apropiat prin propriul lui mod de a-şi reprezenta realitatea şi cu care el se ştie identic, totuşi opera de artă care înfăţişează o astfel de lume este şi rămîne produsul liber al individului" *(E.,* II, 445). Se obţine, în acest fel, o perfectă *măsură* între „apropierea" (de obiect) şi „depărtarea" (relativ autonomă), între „necesitatea" (lumii înfă-, ţişate) şi „libertatea" (artistului), pe care nimeni altul nu a in-tuit-o cu precizia şi profunzimea lui Homer. Hegel nu se îndoia de existenţa lui Homer, o socotea obligatorie, cum în genere considera necesară prezenţa unui *unic* mare poet care să poată centra diversitatea situaţiilor şi a

întîmplărilor pe un linie eveniment (războiul troian), îri centrul căruia să fie un *unic* personaj (Ahile). Că despre Homer nu ştim totuşi nimic precis i se părea firesc : subiectul este obligat să se retragă în faţa obiectului epic, „să dispară în acesta", contează „produsul, şi nu poetul", oricum produs al unei spiritualităţi unice. „Comunitatea substanţială a vieţii şi a acţiunii obiective" o intuieşte, anume, o subiectivitate îndrăgostită nu de sine şi de lumea ei, nu de propriul său liber arbitru, ci de libertatea obiectului de a se desfăşura şi de a se lăsa desfăşurat. Acest obiect se află în starea pe care Hegel o denumea, şi în partea strict teoretică a prelegerilor sale, „e r o i -c ă" ; o stare şi totodată un stadiu, situat la mijloc între neciopli-rea incipientă şi moleşirea finală. Acest moment eroic de autocu-noaştere a „spiritului naţional" în ansamblul lui, statornic şi descătuşat determinat şi jucăuş, sculptural şi de o mare diversitate lăuntrică, bazat pe o situaţie şi pe multe conflicte, pe starea generală a poporului şi pe fapta individuală a unui reprezentant eminent de-al său, putea fi cel mai bine localizat — precum în *Iliada* — în timpul şi în conflictualitatea „stării de război", un război, purtat pentru chiar fiinţa şi supravieţuirea „naţională", dar şi în

LXVIII

LXIX

virtutea unei justificări a acţiunii „universal — istorice". Fundalul epopeii este „o întreprindere naţională în care să se poată întrupa totalitatea spiritului unui popor cu prima prospeţime a stărilor lui eroice", nu însă la nivelul nediferentierilor originare, ci la nivelul unui „scop particular" în măsură să înnoade într-un ansamblu coerent şi precis „toate laturile caracterului naţional, ale credinţei şi ale acţiunii naţionale" (£., II, 461). In cele din urmă, din pricina acestei esenţializări, zugrăvită nu va fi „o acţiune ca acţiune, ci un eveniment" (£., II, 467), reîntoar-cerea lui Odiseu în Itaca, sau mînia lui Ahile — declanşatoarea tuturor peripeţiilor. Dacă însă în dramă caracterul „îşi croieşte el însuşi soarta", în schimb în epopee „soarta i se face", deosebire din care Hegel conchidea — pătrunzător şi original — că „destinul domneşte în epopee, şi nu în dramă, cum se crede de obicei" *(E.,* II, 469). Epopeea el o circumscria după multe alte comparaţii cu drama (ajutător, cu liricul), justificînd, în conţinut şi în formă-, „amploarea" desfăşurării ei, sau explicitînd — deosebit de subtil — acele specifice „p i e d i c i" pe care epicul şi le ridică în calea deznodămîntului final. Aceste trăsături se intercondiţionează, piedica slujeşte amploarei, revărsării în larg a firelor epice ; epidemia pe care Apolo o abate asupra taberei grecilor, sau amînările întoarcerii lui Ulise, toate aceste „e p i-s o a d e" întrerup înaintarea directă, „jucînd în cea mai mare parte rolul de piedici", şi duc la succesivele reverberaţii ale evenimentului către evenimente, ale situaţiei către situaţii, ale personajului către personaje, asemenea cercurilor din ce în ce mai largi descrise de piatră pe suprafaţa lină a unei ape, ce se dovedeşte în cele din urmă a fi un ocean.

Recitindu-l pe *Don Quijote* cu prilejul traversării oceanului, Thomas Mann va sugera, anume, înrudirea lor de substanţă, El va celebra „spiritul epic", „geniul epic" al popoarelor ca fiind ..oceanic" în intimitatea lui, capabil de o apropiere pînă la elementul intim personal — a întregului impersonal, a totalităţilor suprapersonale. In limba pe care o vorbim, „mare" semnifică, de altfel, nu întîmplător şi o cuprindere şi o stihie proprie ei : epopeea e „mare", dar e şi „marea", marea zbuciumată şi imensă a "spiritului popular genuin — în acest mod, nelocal, o şi localiza Hegel. Analiza epopeii face parte dintre pasajele cele mai strălucitoare ale *Esteticii,* egalate numai de analiza tragediei. Fidel istorismului său triadic, Hegel prindea epopeea greacă între cea orientală şi cea medievală sau modernă. Trecînd rapid peste chinezi, întrucît considera că aceştia „nu au o epopee naţională", s-a oprit la „epopeile indice", la *Vede* şi *Sacuntala,* la *Ramayana* şi *Mahabharata,* la operele persane ale lui Firdusi *(Shahnameh),* Nisami, Rumi, la operele arabe *Moallakat* şi O *mie şi una de nopţi.* Apoi a detaliat epopeile homerice, superioare, în comparaţie cu care manifesta rezerve atît faţă de *EneAda* sau *Georgicele* lui Virgiliu, cît şi faţă de mitologia epică germană, *Edda* sau *Cîntecul Nibelungilor.* Neagrearea lui Virgiliu am mai întîlnit-o, aceea a poemelor eroice de provenienţă germanică este însă pe cît de inedită tot pe atît de firească pentru „homero-centrismul" hegelian. „Eu însă n-am putut gusta lăudăroşeniile găunoase bazate încă pe simbolica naturii, înfăţişate totuşi cu figura şi fizionomia omenească, pe Thor cu ciocanul lui, lupul Fenris, pe îngrozitonul Methsaufen şi, în general, sălbăticia şi confuzia tulbure a acestei mitologii". *(E.,* II, 501) „...în *Cîntecul Nibelungilor* lipseşte realitatea precisă a unui domeniu şi a unui teren intuitiv, înecît, în această privinţă, povestirea tinde deja să ia tonul cîntecului de bîlci..." *(E.,* II, 454) „...acestei opere preţioase autentic germanice şi germane nu-i lipseşte un conţinut substanţial naţional în ceea ce priveşte familia, iubirea conjugală, vasalitatea, fidelitatea, eroismul şi nici energia interioară, totuşi întregul conflict este, în ciuda amplorii lui epice, mai curînd de natură dramatică decît complet epică, iar expunerea, pe de o parte, nu se concretizează, cu tot caracterul ei detaliat, nici ca bogăţie individuală şi nici ca intuitivi ta te cu adevărat vie ; pe de altă parte, ea se pierde în zugrăvirea a ceea ce e dur, sălbatic, crud, în timp ce caracterele, deşi ferme şi elastice în acţiunile lor, se aseamănă, dată fiind asprimea lor abstractă, mai mult cu nişte chipuri de lemn grosolane decît pot fi comparate cu individualitatea plină de spirit, uman elaborată a eroilor şi femeilor homerice" (E., II, 502). Prin astfel de *pro* şi *contra,* Hegel

LXX

LXXI

concedea, finalmente, apropierea mai evidentă a mitologiei şi epopeii nordice de spiritul .germanic contemporan lui, decît cea a perşilor sau mahomedanilor ; el refuza însă dorinţa de a le impune culturii şi simpatiei germanilor „ca pe ceva ce-ar trebui să fie pentru noi un element naţional, această încercare îndrăzneaţă făcută de mai multe ori înseamnă, pe de o parte, supraevaluarea foarte exagerată a acestor reprezentări difuze şi barbare şi, pe de altă parte, ignorarea completă a sensului şi a spiritului propriului nostru prezent" *{E.,* II, 501). Hegel continua polemica împotriva romantismului, inclusiv împotriva tentativelor specific romantice de expropriere a mitologiei vechi germane pentru revigorarea, chipurile, a structurilor specific ,.naţionale" — procedeu ce a dobîndit ulterior, după cum se ştie, un evident tăiş naţionalist ! Nu trec cu vederea propriile prejudecăţi hegeliene decurgînd din prea accentuatul său clasicism „sudic" ; ele se convertesc însă, întnucîtva şi salutar, într-un avertisment la adresa prea nebuloaselor contorsionări „nordice", fapt ce se va evidenţia în etapele ulterioare „mitologizărilor" lui Schelling, cele datorate lui Nietzsche, lui Spengler şi urmaşilor lor fideli-infideli. „Sistemic", iluminismului hegelian îi repugnă orice diformitate, anterioară ori ulterioară „rotunjimii" greceşti, tot ceea ce, cu prea multă uşurinţă, el era dispus să califice drept ..barbar" ; istoria este însă vicleană, iar drumul spre infern s-a întîmplat să fie pavat cu bunele intenţii ale unei iniţial benigne „mitolo-gomanii". In perspectiva unei astfel de apologii tîrzii a lui Thor şi Fenris, a lui Siegfried şi a Brunhildei, precauţia lui Hegel apare, retroactiv, de bun augur profilactic. Oricum, „linia" pe care o va inaugura Wagner şi o va saluta Nietzsche, lui Hegel, „mozartianului", îi rămînea profund străină — extragă de aici diagnosticienii de variată orientare ce va voi fiecare, plusuri sau minusuri... Dacă punem în discuţie viziunea de principiu asupra epopeilor medievale şi moderne, reiese limpede că,

apreciind pe *unele* dintre ele, Hegel găsea temeiuri ale involuţiei pentru cvasi-totalitatea lor. Această involuţie el o vedea aocentuîndu-se pe măsura îndepărtării de sursele obiectiv epopeice ale stărilor genuin eroice. De aprecierile sale subliniat laudative mai beneficiază „cea mai frumoasă imagine a cavaleriimii medievale" spaniole, *Cidul (E.,* I, 370), ciclul anglosaxon al lui Ossian-Macpherson, dar mai ales diantesca *Comedie divină,* care, deşi nu mai era şi nu mai putea fi „epopee în sensul obişnuit al cuvîntului", se supunea de bună voie multor reguli binevenit constrangătoare ale artei epice, obţinînd efecte estetice dintre cele mai remarcabile. Milton, în *Paradisul pierdut,* Tasso, în *Ierusalimul eliberat,* Voltaire, în *Hen-riada,* Klopstock, în *Mesiada,* Bodmer, în *Moachida* ş.a., îi impuneau însă din ce în ce mai puţin. Dar să fim precauţi : obiecţiile în legătură cu Camoes şi Milton, Tasso şi Ariosto, Voltaire şi Klopstoeknu priveau atît talentul individual, adesea cu generozitate recunoscut, cît mai cu seamă *posibilităţile* generale, obiective şi obiectuale, pe care epocă le oferea în direcţia unoc generalizări epice. Hegel intona opoziţia dintre „natural" şi „artificial", dintre „epopeile originare şi cele confecţionate artificial într-o epocă mai tîrzie" *(E.,* II, 472), încă din momentul în care îi compara pe Homer cu Virgil, cel din urmă învinuit de „simple născociri şi mijloace exterioare" — deteriorare incipientă pe care moderniii o vor împinge pînă la propriu-zisa degradare. Dar, anume, la degradarea epopeii ca epopee, în virtutea neputinţei lor funciare de a mai configura totalizări naive într-o lume a particularizărilor şi a raportărilor intelective. Construcţiile epopeice ni se înfăţişează tot mai mult, în împrejurări istoric modificate, nu ca extrase din „realitatea însăşi", proaspete şi familiare, ci născocite, inadecvat, prin simpla voinţă a poetului. S-ar putea ca unele asprimi particulare să se fi insinuat în judecăţi, acestea sînt însă principial corecte, întrucît indică nevoia schimbărilor de fond şi formă într-o lume din temelii schimbată. „Maşinile şi fabricile noastre de azi cu produsele care ies din ele, precum în general modul de a ne satisface nevoile vieţii noastre exterioare, ar fi [...] tot atît de nepotrivite cu fundalul de viaţă pe care-l pretinde epopeea originară, ca şi organizaţia statală modernă. Fiindcă, după cum în cuprinsul stărilor concepţiei epice veritabile despre lume nu trebuie să se fi impus ca valabil intelectul cu generalităţile lui şi

cu dominaţia acestora care se impune independent de felul de a vedea al individului, tot astfel nici în aceste stări nu-i este încă îngăduit omului să apară desfăcut din legătura sa vie cu natura şi rupt de comunitatea sa puternică şi proaspătă cu ea, comunitate în parte prietenoasă, în parte dușmănoasă" *(E.,* II, 451). Iată prezenţe şi absenţe care determină, în chip legic, nevoia şi imposibilitatea epopeii. Absenţele ţin de rînduielile prozaice ale lumii moderne, din care rezultă o privatizare şi mărunţire a preocupărilor. „Lumea mărginită a stărilor private şi casnice" face posibilă mai degrabă o epopee „idilic ă", adesea mărginită, dar atingînd „capodopera în *Hermann şi Dorothea,* în care Goethe a ştiut să se şi conformeze comandamentelor realităţii moderne, dar a şi renăscut — utilizînd „în chipul cel mai fericit revoluţia pentru a amplifica poemul" — situaţii, complicaţii şi relaţii ce datau din stadiul originar şi patriarhal al epopeii, cu întregul lor „farmec nepieritor".

Idilicul rămînea, oricum, o cale minoră de continuare a epopeii, caracteristic mai degrabă stărilor germane de mijloc, între evul mediu şi propriu-zisa modernitate. Aceasta din urmă trebuia să-şi găsească însă şi ea corespondentul epic pe măsură. Hegel îi surprindea premisele în caracterizarea lui Shakespeare şi Cer-vantes, *Don Quijote* ilustrînd „romanescul" în dubla ipostază a degradării comice a cavalerismului, dar şi a menţinerii siguranţei acţiunilor, statorniciei sentimentelor şi substanţialităţii caracterului, „în chip cu totul grandios şi genial". *„Don Quijote* conţine tocmai ceea ce elogiam mai înainte la Shakespeare" *(E.,* I, 601), unitatea dintre individualitate şi grandoare, implicarea personajului într-un. cîmp substanţial, propria sa fervoare şi profunzime, chiar atunci cînd binele este suplinit prin rău sau cînd tragicul este deturnat în comic.

Shakespeare este părintele dramei moderne, Cervantes — premergător şi prevestitor al poeziei epice moderne, poetică pe chiar fundalul ei prozaic, epopeică chiar în varianta ei romanescă. Hegel considera romanul, povestirea şi nuvela „un cîmp nemărginit", pe care nu era în măsură să-l cuprindă .detaliat (£., II, 509-510). în cîteva alte rînduri el s-a referit, totuşi, particularizat la *roman :* în *Filozofia spiritului,* acolo unde lăsa pe seama „r o-m a n u l u i" tocmai descrierile „particularului", de pildă ale lui Walter Scott *(E.S.,* 383) ; aproape de finalul descrierii formei romantice a artei, din a doua parte a *Esteticii,* cînd — după Ari-osto, Cervantes şi Shakespeare — implica procesului de disoluţie a romanticului, „în sfîrşit, romanescul în înţelesul modern al cuvîntuluj", un romanesc surprins în „cavalerescul redevenit serios, avînd iarăşi un conţinut real" (£., I, 601) ; şi, mai cu seamă, în celebra şi des invocată pagină din ultima treime a prelegerilor, în care, la capătul descrierii „epopeii ca totalitate unitară", enunţa ideea absolut novatoare privind romanul ca „epopee burgheză modernă". Această pagină .este tot ceea ce are mai important prevestitor Hegel în privinţa poeziei epice şi, de fapt, a întregii poezii (literaturi). Simţul său istoric a funcţionat în acest caz fără greş, pe temeiul datelor puţine de care dispunea, şi cu atît mai puţin numeroase în Germania. El a opus romanul speciilor epice hibride de tipul idilelor, poemelor didactice, romanţelor şi baladelor, văzînd în el un produs complex al noilor împrejurări, nu doar inferior epopeii homerice, dar şi înfrăţit cu ea, renăs-cînd-o într-o altă manieră, autentic, adecvat. Dacă în privinţa lui Ariosto, Tasso, Voltaire, Klopstock, Hegel avea bănuiala pastișărilor neavenite, în cazul *romanului* a intuit vizionar posibilităţi de categorică împlinire specifică. „Aici reapar complet bogăţia şi multilateralitatea intereselor, stărilor, caracterelor, împrejurărilor de viaţă, fundalul amplu al unei lumi totale, precum şi reprezentarea epică a evenimentelor. Ceea ce îi lipseşte însă este starea poetică originară a lumii din care ia

naştere epopeea propriu-zisă. Romanul în sensul modern al cuvîntului presupune existenţa prealabilă a unei realităţi organizate prozaic, realitate pe al cărei teren el recîştigă apoi, în cercul lui şi. în măsura în care această realitate-condiţie o îngăduie, dreptul pierdut al poeziei atît în ceea ce priveşte caracterul viu al evenimentelor, cît şi indivizii şi destinul lor." „Realitate-condiţie" — iată cifrul pentru ceea ce reuşiseră epopeile
LXXIV
LXXV

r

homerice şi nu mai reuşiseră palidele lor copii, ca şi pentru ceea ce erau în stare — modificat — să rearticuleze romanele moderne. Conflictul lor de bază, spunea Hegel, obişnuieşte să fie cel „dintre poezia inimii şi proza opusă, contrară a raporturilor", conflict ce se soluţionează tragic ori comic, prin acceptarea ordinei substanţiale a lumii sau prin transmutarea ei, din element prozaic înconjurător, în „realitate înrudită şi prietenă cu frumuseţea şi cu arta". „în ceea ce priveşte expunerea, şi romanul propriu-zis pretinde, asemenea epopeii, totalitatea unei concepţii despre lume şi viaţă al cărei material şi conţinut multilateral ies în evidenţă în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului. Dar în ceea ce priveşte mai de aproape concepţia şi executarea, trebuie să se lase aici poetului o libertate cu atît mai mare, cu cît mai puţin este el în măsură să evite de a încorpora proza vieţii reale în descrierile sale, fără ca prin aceasta să se împotmolească chiar în prozaic şi în cotidian." *(E.,* II, 492)
Intr-o singură pagină sînt condensate principalele motive pe care teoria romanului din secolul trecut şi — parţial —. chiar din cel prezent le va relua în diferite variante. O pagină in care vibrează foste, dar mai ales viitoare experimentări decisive, datorate unui Cervantes, Rabelais, Fielding, Dickens, Balzac, Stendhal, Gogol, Tolstol Este cu adevărat miraculoasă această forţă intuitivă şi prospectoare a lui Hegel, la începuturile unui proces care de-abia în monumentalele construcţii epice ale veacului tocmai început îşi vor fi găsit pe deplin contururile. Hegel, prefigurîndu-i pe Balzac şi Tolstoi — iată o ipoteză nu foarte riscată astăzi, după ce a fost explicitată pe larg, uimitoare însă, dacă ne gîndim bine la realităţile pe care le avea în vedere.
Un analist multă vreme suspectat de „paseism", de retragere în zadarnic visata vîrstă de aur a unei antichităţi elene pierdute, se întorcea dintr-o dată cu faţa nu numai către prezent, dar şi către viitor, înţelegînd cu exactitate căile pe care epicul va înainta victorios... pînă la epopeicul, iarăşi, roman *Război ţi pace.* întreaga demonstraţie a lui Marx despre impo-
LXXVI
sibilitatea reînvierii *Modei* în epoca presei şi a maşinii tipografice, despre imposibilitatea transpunerii mitologiei greceşti în timpul căilor-ferate şi al telegrafului prelungeşte, lămurit, datele istorismului hegelian ; după cum descrierea „prozaizării" necesare a relaţiilor capitaliste — din *Manifestul Partidului Comunist* — desăvîrşeşte şi ea un corp de intuiţii hegelian despre modul istoric de a fi „burghez" al Europei. Dar care ataşamentul iui Marx şi Engels pentru Balzac nu confirmă şi el — la nivel de gust, dar nu numai — împrejurarea prevăzută de Hegel că în prim-planul noii istorii artistice europene va trebui în curînd să se situeze „epopeea burgheză modernă" ? !
11. Despre poezia lirică — gen prin excelenţă muzical — Hegel vorbea mai puţin, menţinîndu-se la nivelul unor consideraţii globale. El considera spiritul coborît, de astă dată, din obiectivitatea obiectului în propria sa conştiinţă, în sufletul subiectiv şi individual, în reprezentările individuale şi sentimentele individului, în subiectul ca subiect — într-unui, totuşi, nu întru totul particularizat şi limitat, ci prezentînd în şinele lui un interes real perotru semeni. Epicul era totalitatea ferm încheiată şi obiectiv închegată, liricul, în schimb, satisface nevoia inversă „de a ne exprima" şi de a percepe exteriorizarea interiorului sufletesc al poetului, prilej de bucurie şi tristeţe, în-cîntare şi mîhnire. Lirica nu mai elaborează „biblii poetice" plenare ale unei vieţi naţionale în totalitatea *ei* ; ea se mărgineşte la mai puţin în extensiune, compensează însă aceasta prin „avantajul de a putea lua naştere aproape în toate timpurile dezvoltării naţionale, în timp ce epopeea propriu-zisă rămîne legată de epoci originare determinate; în epoci ulterioare de dezvoltare prozaică, ea reuşeşte mai puţin" *(E.,* II, 513). Remarca este interesantă ; revenind la ea, Hegel o explică după cîteva pagini : epicul veritabil pretinde o stare incipientă, slab dezvoltată şi diferenţiată, în care viziunile globale să se poată firesc mula pe o corespunzătoare obiectivitate statornică, „necoaptă pentru proza realităţii" ; liricii îi sînt, dimpotrivă, favorabile disocierile de mai tîrziu, de pe temeiul şi în raport cu o relativ
LXXVII
încheiată orînduire, întrucît în astfel de timpuri „se reflectează în sine însuşi insul uman prin opoziţie cu această lume exterioară, retrăgîndu-se din ea în interiorul său, unde se izolează ca totalitate de simţire şi de reprezentare independentă" *(E,,* II, 522). Unitatea naivă dintre subiect şi obiect, dintre contemplator şi contemplat s-a desfăcut, între poli se iscă o tensiune, „subiectul devine conştient de interiorul său poetic în mijlocul unei lumi orînduite mai prozaic", poezia se sustrage prozei şi i se opune, ca refugiu şi compensare, nicidecum însă prin acciden-talitatea unei pasiuni oarecare, prin arbitrarul dorinţelor şi al bunului-plac, sau originalitatea bizară a sentimentelor, ci prin reprezentarea simţită şi gîndită a „tot ceea ce este mai obiectiv şi mai substanţial". Accentul din urmă mărturiseşte ataşamentul hegelian constant pentru „obiectiv", chiar şi atunci cînd este vorba de subiectual, ceea ce contrabalansează orice excesivă sau necontrolată subiectivizare, respectiv zăgăzuieşte

înţelegerea experimentărilor lirice orgolios romantice. Grija pentru a justifica libera fenomenalitate lirică prin „substanţialul" conţinutului şi a menirii ei lămureşte, din interiorul caracterizărilor, relativa lor puţinătate exterior vizibilă în raport cu cele ale epicului. In cuprinsul acestui capitol Hegel revenea, dealtfel, la cam aceleaşi cîteva constatări de principiu, şi pentru că interiorul subiectiv rămîne, oricum, „punctul de unitate al poemului liric", dar şi pentru că, în temeiul acestei interiorităţi de conţinut individual, formele ei de manifestare ajung atît de „incomensurabil de variate", încît despre opera lirică de artă „se poate spune în general foarte puţin" *(E.,* II, 531). Paradoxul, sub aceste raporturi, este univocul amplelor desfăşurări epice vizavi de echivocul concentrării lirice, faptul că „multul" epopeic este mai omogen centrat pe sine decît „puţinul" liric, în care se incifrează o eterogenitate derutantă pentru comentator. Chiar şi în privinţa asonantei, aliteraţiei şi rimei, lirica îmbogăţeşte nespus paleta formelor de exprimare, de pildă prin „figuraţia mai ramificată a rimei", prin strofele „cu rime variat distribuite şi încrucişate", încît cu greu s-ar putea stabili un număr

LXXVIII

exact de reguli în care să încapă întreaga această diversitate ; sau varietatea muzicală, de fond şi de acompaniament, apropriată de lirică întru susţinerea stărilor ei de spirit şi de suflet. Hegel distingea trei etape mari şi în dezvoltarea istorică a liricii : orientală (evreii, arabii, perşii), clasică (grecii şi romanii), romantică („cazul popoarelor germanice, romanice şi slave"). El discuta ceva mai amănunţit creaţia lui Pindar, „principalul liric al grecilor", asociindu-i observaţii despre Safo şi Alceu, Virgiliu şi Horaţiu — subsumate, în cele din urmă, binecunoscutei opţiuni pentru greci (în operele lui Pindar o „splendoare interioară triumfătoare se revelează apoi şi în ritmul foarte mobil şi totuşi reglat cu fermă măsură"), şi nu pentru romani (Horaţiu este „foarte rece şi rezonabil mai cu seamă acolo unde vrea să fie mai avîntat şi de o artificialitate imitativă care în zadar încearcă să camufleze subtilitatea mai degrabă calculată numai a compoziţiei" — *E.,* II, 541).

. O atenţie deosebită acorda istoricul stadiului liric marcat de poeţii germani şi poeziile germane mai noi. în prim-plan se păstra Schiller şi mai ales Goethe, autori care încetăţeniseră un mod de a privi şi de a se exprima de o subiectualitate compatibilă,-în viziunea lui Hegel, cu o „obiectivitate" neoclasică. Schiller era ataşat numai de „ceea ce e raţional, măreţ", supremele interese ale interiorului său sufletesc erau „drepturile şi gîndurile nepieritoare ale umanităţii" *(E.,* II, 522). La rîndul său, Goethe dăduse suprema pildă de contopire a exteriorului cu interioritatea : „Rar poate fi întîlnit un om atît de activ şi cu interese atît de multilaterale şi care, în ciuda acestei nemărginite desperări, să trăiască absolut în sine şi să transforme în contemplaţie poetică absolută tot ceea. ce vine în atingere cu efl *(E.,* II, 531). In finalul capitolului pagini sensibile îi erau consacrate lui Klopstock, inclusiv elevatei sale capacităţi de a da glas „patriotismului". Recunoscînd în Klopstock pe unul dintre marii germani care au făcut să înceapă la poporul lor o nouă epocă a artei, Hegel rămînea însă fidel disocierilor anterioare, nearătîndu-se nici de rîndul acesta prea dispus să accepte mitologia nordică drept temei înnoitor al artei germane. Wotan,

LXXIX

Hertha ş.a. „au fost, desigur, dar nu mai sînt germanici" *(E.,* II, 554), Klopstock a reuşit să obţină prin ei un prea puţin succes. Iată maniera în care de la o turnură de frază la alta se înlănţuie negările şi afirmările : „oricît de mare a fost nevoia de a avea în faţă în formă poetică şi efectivă o mitologie populară generală, adevărul naturii şi al spiritului în plăsmuire naţională, acei zei apuşi au rămas; totuşi născociri lipsite de consistenţă şi cu totul neautentice, iar pretenţia ca raţiunea şi credinţa naţională să-i ia în serios aducea cu un fel de impostură puerilă. Dar pentru imaginaţie ca atare figurile mitologiei elene sînt infinit mai graţioase, mai senine, plăsmuite mai uman, mai liber şi mai variat. Dar în poezia lirică este cîntăreţul acela care se înfăţişează pe sine şi pe acesta trebuie să-l cinstim în Klopsitock pentru deja amintita nevoie şi încercare patriotică, încercare care a avut destulă forţă de a da roade şi mai tîrziu şi de a îndrepta şi în domeniul poetic orientarea erudită spre astfel de obiecte [de cercetare]." *(E.,* II, 554-555) Dacă ar fi să rezumăm, reiese că Hegel nu avea, în plan general, încredere în tentativa de a opune prozei lumii moderne o poetică a mitologiei germanice străvechi, ce i se părea prea puţin poetică, prea barbară, comparativ cu mitologia grecilor; totuşi, în măsura în care poezia lirică muta accentele spre planul individual de percepere şi autoexprimare, acest inconvenient „obiectual" putea fi întrucîtva îndreptat de către o individuaţie „subiectivă", favorizînd chiar trecerea de la propagarea teoretică a respectivei mitologii naţionale la recîştigarea ei practică, artistică. Numai pînă Ja un punct, oricum, căci prea insistenta cantonare a lui Klopstock în vechimi imaginare, deşi cinstea şi figurile istoriei germane şi demnitatea limbii germane, pălea prin artificialitate (a scris doar „multe ode reci, pur critice, gramatice şi metrice") în faţa măiestriei superioare de care dăduseră dovadă Schiller şi Goethe : „îndeosebi cîntecele lui Goethe reprezintă tot ce am creat noi germanii în epoca modernă mai excelent, mai profund, mai de efect, deoarece ele îi aparţin ru totul lui şi poporului său şi, cum au crescut pe pămantul **patriei** noastre, ele şi corespund întru totul tonului fundamental al spiritului

LXXX

nostru" *(E.,* II, 556). Capitolul. despre poezia lirică se încheie cu acest pasaj caracteristic. în el este reafirmat specificul genului dat, capacitatea poetului de a aparţine „cu totul lui şi poporului său", de a fi în toate individual şi generalizant, subiectiv şi de, o cuprinzătoare valabilitate. Este, mai departe, importantă adresa naţională a acestei cuprinderi, la întretăierea dintre ge-neral-uman şi specific-naţional. Iar faptul că această întretăiere

autorul o celebra în Goethe cu deosebire fixează un fapt contemporan de o maximală, valoare estetică, precum şi propriile opţiuni de gust şi ideal. Ca să spunem aşa, Hegel însuşi se comporta aici ca „poet", în măsura în care individualiza substanţialul» subiectualiza obiectivul — acel obiect care în cultura germană echivala într-adevăr cu cea mai grandioasă şi- mai înaltă nouă cucerire poetică.
Cît priveşte ideea „cîntăreţului", într-atît de important în genul liric, ea nu se putea să nu se coreleze cu ideea „cîntecului" ; iar din întîlnirea ei cu specificul naţional nu putea să nu rezulte expresa preocupare pentru „cîntecul popular". Problema era actuală, actualizată de către Herder şi Goethe, drept care Hegel nu putea trece nepăsător pe lîngă ea. Ca întotdeauna, efortul său mergea spre generalizare, spre tentativa generalizatoare fie chiar şi a unor recente şi încă firave experienţe. In poezia populară se manifestă, spune el, „particularităţile variate ale naţionalităţilor", de obicei de pe o treaptă istoric premergătoare separărilor profesionalizate. Aceasta mi se pare a fi principala observaţie teoretică a meditaţiilor pe marginea culegerilor de poezie populară, din epocă, observaţia după care „cîntecul popular este anterior formării propriu-zise a unui prezent şi a unei realităţi prozaice a conştiinţei ; poezia lirică artistică, autentică, dimpotrivă, se rupe de această proză existentă deja şi creează din imaginaţia devenită subiectiv independentă o nouă lume poetică a contemplaţiei interioare şi a sentimentului ; abia prin acestea îşi creează ea viu adevăratul conţinut şi adevăratul mod de exprimare al interiorului omenesc" *(E.,* II, 527).
Hegel ne-a introdus în problematica, pînă astăzi actuală, a distincţiei dintre „popular" şi „cult". Poezia populară i şe părea

r

a fi anterioară prozei vieţii, naivă în indistincta ei poeticitate ; poezia cultă — un fruct relativ tîrziu, zămislit din tensiunea dintre poetic şi prozaic, asemenea unei îndîrjite opoziţii poetice faţă de prozaic. Poezia populară devine un fel de pandant al epopeii — cu dominante lirice, pornite dintr-o dispoziţie sufletească lăuntrică, sub forma muzicală a **„cantecului.** Dar, „spre deosebire de epopee, tocmai producţia de cîmtece nu moare, ci reînvie mereu nouă" *(E.,* II, 543), mai bine zis, reînvie atîta timp cit „popoarelor oprimate" li se taie înaintarea către o creaţie poetică profesionalizată. Poezia populară, cîntecul popular au o provenienţă globală (noi am spune „colectivă"), se intonează de către toată lumea, trec din gură în gură. Valabilitatea lor generală pune în penumbră înfăţişarea personalităţii cîntăreţului ca atare. Cîntecele populare păstrează vii în amintire faptele şi evenimentele în cuprinsul cărora poporul îşi simte pulsînd propria sa viaţă, convieţuirea nemijlocită cu natura, fundamentalele relaţii omeneşti. Cîntecul popular este prin excelenţă naţional, dar şi naiv: aparţine unor timpuri puţin dezvoltate spiritual şi îşi păstrează cel mai mult naivitatea naturalului" *(E.,* I, 290).
Hegel tatona un drum nou şi intuia posibilităţi inedite de valorificare, explorîndu-le totuşi cu timiditate. Situat în filiaţia „cultă", el lăuda mai ales prelucrările motivelor populare, ale aceluiaşi Goethe, ca de pildă în *Craiul ielelor.* Temeiul lor propriu-zis popular i se părea o fază întrucîtva depăşită, medievală, pe cart noua civilizaţie urbană o integra în propria-i ţesătură, de fapt suprimînd-o. Şi presimţea aici un destin vest-european, privit dinlăuntru de către un „berlinez". Poezia populară, cîntecul popular obţinea adeziunea orăşanului preocupat anume de cultura cultă. Concomitenta acestor două porniri o putem exemplifica pe judecăţi localizate. Poate că cea mai interesantă dintre ele, pentru propria noastră poezie populară, este notaţia privind una dintre variantele temei Meşterului Manole, pe care prea clasicul şi prea profesionalul ei comentator o considera totuşi ca venind dintr-o vechime prea ceţoasă: „...există un cîn-tec popular în care se povesteşte istoria unei femei zidite în
zid la porunca soţului ei, femeie care nu reuşeşte prin rugăminţile ei să obţină mai mult decît să i se lase în zid loc deschis pentru sîni ca să-şi poată alăpta copilul ; ea mai trăieşte pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situaţie barbară, şi îngrozitoare. "(E., II, 525) „Vesteuropeanul" iluminist şi antiromantic se revolta împotriva unei aşa-zise „barbarii" pe care pur şi simplu n-o înţelegea şi n-o gusta în specificitatea ei. In rîndurile imediat următoare, Hegel se delimita de „sălbătăcia" inzilor, de cîntecele irochezilor, eschimoşilor „şi de-ale altor populaţii sălbatice", cîntece devenite nu demult cunoscute, dar adesea incapabile — socotea el — de a lărgi „cercul plăcerilor noastre poetice". In prelegerile de estetică avem prilejul să mai întîlnim desconsiderarea întregii arte chineze, iar despre poezia „slavă", mai înainte inclusă în enumerările artei romantice, nu ni se spune concret nimic. Vaste zone geografice şi etnice au rămas, aşadar, în afara preocupărilor şi adeziunilor hegeliene. „Pirul" artistic care îl interesa lega doar bazinul mediteranean de nordul germanic. O continuitate esenţială, dar nu unică. Hegel era sub toate aspectele fiul epocii sale ; chiar şi în omisiuni.
12. Gînditor „obiectiv", Hegel a favorizat epicul comparativ cu liricul. Dar, predispus la sinteză, el a acordat precumpănirea efectivă rezultatului componentelor îmbinate : dramaticului. Hegel considera poezia dramatică — o superclasă, demnă de acest loc. Ne aflăm din nou în „vîrful" triadei, anume a celei mai importante şi ultime, iar acest lucru reiese din primele chiar caracterizări ale dramei : „cea mai perfectă totalitate", „treapta cea mai înaltă a poeziei şi a artei în general", „aceea care uneşte în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii..."

E., II, 556). Poezia unise plastica şi muaica, drama uneşte epicul şi liricul; iar diacă epicul corespundea plasticii şi liricul se suprapunea muzicii, drama *este* poezia în cel mai deplin sens al acestei supreme valori artistice, în consecinţă — punctul culminant (şi terminus) al piramidei estetice, de la înălţimea căruia poate fi contemplat întregul edificiu necesar acestei ţîşniri. „Cla-
LXXXII
LXXXIII
sificator" pursînge, Hegel nu putea eluda din raportările sale ierarhiile ; ca istoric, el era fascinat de ideea „progresului" şi a fiecărei noi trepte, „superioare", ceea ce, desigur-, nedreptăţea deseori, retroactiv, fazele parcurse, prilejuind însă totodată exaltarea a ceea ce ni se dezvăluia ca „ultim" şi suprem cuvînt. Printre cuvinte, drama este anume acest „maximum", acest „suprem" cuvînt, sinteza de fond şi de formă a eforturilor umanizatoare în şi prin artă, oglinda cea mai clară şi mai profundă a substanţialului — perfect individualizat — din om. Drama este „mai concentrată" decît epopeea, ea nu are nevoie de vreo extindere-întindere „oceanică", ea poate răsfrînge întregul într-o singură picătură, decantată însă din multiple fire şi răsfrîngînd în şinele ei o decisivă conflictualitate. în dramă forţele se opun unele altora prin complicaţii şi opoziţii care ţin cumpăna intereselor şi care îndreptăţesc în egală măsură pornirile adverse ; „concentratul" este o acţiune şi un conflict, o situaţie şi o soartă în racursi, croit pe măsura cea mai adecvată omului, „oarecum la mijloc" între extensiunea epopeii şi laconismul liricii — formă de exprimare de o supremă inten-sivitate, şi caracteristică şi frumoasă. Caracterul şi caracterizarea joacă, de aceea, un rol atît de important în dramaturgie, caracterizarea situaţiei, acţiunii, conflictului, dar mai cu seamă a personajelor angrenate în desfăşurarea lor, către un deznodămînt liniştitor, chiar dacă întristător. Hegel a fost adeptul „măsurii", el ştia că omul este măsura tuturor făptuirilor lui, ca atare măsurată pe şi prin umanitatea cuprinsă îi apărea şi forma dramatică a poeziei. Căci „materialul sensibil" al acesteia este „omul întreg" (£., II, 582), nu numai vocea omenească şi cuvîntul vorbit, care şi ele reprezintă o premisă de integralitate comparativ cu piatra, lemnul, culoarea, tonul. Actorul este precum „un burete care absoarbe toate culorile" *(E.,* II, 588) imaginate de autor, el le corespunde personajelor — la rîndu-le prezente în calitate de „poeţi şi artişti" *(E.,* I, 425), întrucît îşi plăsmuiesc din interiorul lor un obiect ce ni se revelează palpabil. Iată „cercul" obiectualului si al subiectivului, „încercuirea" obiectivizării subiectului : personajul devine propriul său „artist", ca şi cel care îl va inter-
LXXXIV

r

preta, tot ce se află „înăuntru" trebuie să iasă la suprafaţă şi să se solidifice, anume într-o continuă devenire a caracterului. Pe măsura frumoasei lor „soulpturalităţi", gînditorii sau oamenii politici greci fuseseră consideraţi poeţi şi artişti ; poet şi artist fusese Zeus şi Prometeu, Ahile şi Ulise — cei din „realitatea" gîndirii mitologice şi din „idealitatea" transfigurănii lor reale de către Homer. Poeţi şi artişti deveneau acum Oedip sau Lear, în rînd cu Sofocle şi Shakespeare — fiecare fiind autor, autorul „celuilalt", actorul decis să dea viaţă „celuilalt", şi numai astfel sa-şi dea sieşi viaţă. „Individul dramatic culege el însuşi rodul propriilor sale fapte" *(E.ƒ* II, 560), el este „absolut viu în el însuşi", „o totalitate încheiată" *(E.,* II, 577), ca şi zămislitorul său, care este — prin el — de asemenea o atare totalitate încheiată. Autorul, personajul, actorul sînt cîte un „individ integral", prin care ne este dat să recunoaştem integralitatea lumii, plaistică şi muzicală, epică şi lirică, estetică şi morală. împrejurarea din urmă, capacitatea joncţiunii frumosului cu binele, este în cazul dramei hotărîtoare. Vorbind despre tragedie, Hegel insista asupra „eticului" înfăptuit în realitatea sa „1 u m fa a a o ă", trecere şi realizare în care „iese în evidenţă triumfător în modul conciliator substanţialul etern". „Fiindcă ceea ce produce efect dramatic general, durabil şi adînc este numai substanţialul care rezidă în acţiune: ca conţinut determinat — eticul, ca substanţial formal — grandoarea spiritului şi a caracterului, domeniu în care, la rîndul lui, excelează Shakespeare." *(E.,* II, 573) „Substanţiale" sînt, aşadar, şi conţinutul şi forma, eticul şi caracterul înitrupării-întruchipării lui estetice, „grandioase" în esenţă, în chiar concentrata lor aparenţă.
Hegel avea o evidentă predispoziţie pentru grandios, nu neapărat extensiv, ci mai degrabă pentru cel intensiv, pentru sublimul lăuntric al personajului de excepţie, al eroului care, în loc să gesticuleze supărător, îşi asumă toate răspunderile ce-i revin, parcurge drumul spinos, hărăzit lui. „Tocmai aceasta- este tăria caracterelor mari ; ele nu aleg şi sînt originar şi integral ceea ce ele voiesc să săvîrşesc." *(E.,* II, 614) Verbul cel mai simplu
LXXXV
reapare, într-o nouă articulare, drept verbul cel mai important : a fi, a fi ceea ce eşti şi nu poţi să nu fii— destinul personajului dramatic (citeşte : excepţional), destinul autorului dramatic autentic (excepţional). Hegel era *serios* în toate, el punea o maximă seriozitate la temelia artei şi a dramei ca împlinire artistică deplină. E limpede că această înaltă substanţialitate nu putea fi proprie începuturilor, ci numai unei maturităţi cîştigaite în urma unor îndelungate maturizări : „drama este **produsul** unei vieţi naţionale deja dezvoltate in sine" *(E.,* II, 558), în care

au fost luate în stăpînire substanţele etice şi modul lor concentrat de exprimare. In viziunea hegeliană drama era superioară din pricina că era ulterioară zilelor originar poetice ale epopeii veritabile, ca şi subiectivităţii independente a efuziunilor ldrice. Triada „în spaţiu" se dovedea a fd o triadă şi „în timp" : întîi domină epicul, apoi liricul, în cele din urmă dramaticul — tot aşa după cum întîi domină sculptura, apoi muzica, în cele din urmă poezia. Într-un plan, cel de condensare, drama era „mai abstractă decît epopeea", într-altul, de superioară emergenţă etică şi filozofică, ea era, în schimb, mai concretă, în măsura în care luarea treptată în stăpînire a Sinelui coincidea unei concretizări şi concretitudini crescînde. Intr-un plan, drama se situa „la mijloc", între epopee şi lirică, ca totdeauna produsele spirituale autentice care se constituie în „mijlocitoarele" dintre extreme ; într-altul, ea venea doar „după" suratele ei mai tinere, ca o implicare-depăşire a lor. în dramă se menţineau şi se transfigurau în altceva *toate* ramurile, genurile şi speciile artei, ea încorona spiritul, mai bine zis, etapa dată a spiritului, cea premergătoare finalei încoronări filozofice. Faptul că ne aflăm în preajma rezultatului final mult rîvnit e vădit la tot pasul de caracterul intrinsec şi subliniat filozofic al dramei. Al tragediei, mai ales, specia pe care Hegel o venera mai presus de celelalte. Căci toate caracteristicile mai înainte invocate se refereau cu deosebire la tragic şi la tragedie, în care ultima substanţialitate omenească liberă a artei se reîntorcea pe spirala devenirii deasupra nivelului „operelor sculpturii", asemenea unei noi confirmări a măsurii elene, nemăsurată de astă dată în adîncu-
rile ei. Tragicul grec urma epopeii greceşti şi sculpturii greceşti, pe care le unea şi le desavîrşea într-un specific echilibru al părţilor aflate în conflict, îndreptăţite fiecare, cu o nevinovăţie vinovată proprie şi o nevinovăţie vinovată a partenerului-oponent. Principiul contradicţiei, suprem principiu al vieţii, ca şi al întregii filozofii hegeliene, îşi găsea în tragedie supremul tărîm artistic, în contradicţii care se ascuţeau şi se suprimau totodată, evidenţiind pînă la urmă, triumfător şi conciliator, „substanţialul etern".
Comicul deplasează conflictul către o mai evidentă subiectivitate, una statornică, încă sigură de sine. Hegel se temea de disoluţii şi aplatizări, frecvente mai ales în spaţiile artei comice ; el avertiza împotriva confundării comicului cu ridicolul, cu ironia, gu absurditatea, cu rîsul fad şi inexpresiv. El privea comicul tot prin prisma scopurilor „substanţiale", precum la Aris-tofan, ca serios în aparenta sa neseriozitate, urmărind — inversat — o înălţare etică şi binefăcătoare a oamenilor. Drumul drept, către esenţe, cel tragic, i se părea totuşi mai important decît acesta, mai contorsionat, minat de aparenţe în măsură să-l deturneze spre derizoriu.
Cît priveşte cea de a treia specie a poeziei dramatice, situată între tragedie şi comedie, cea care fusese drama satirică ori tragicomedia şi avea să devină „poezia dramatică modernă", Hegel o generaliza lucid, în bună măsură chiar prevestitor în datele ei particulare, totuşi în absenţa unei detalieri comparabile cu cele făcute în cazul tragediei. Oricum, schiţa ideatică realizată este memorabilă : în drama „propriu-zisă", deosebirea .dintre tragic şi comic tinde să se estompeze, laturile opuse se îmbină întru „concilierea lor prin estompare reciprocă", „subiectivitatea se umple de seriozitatea relaţiilor meritorii şi a caracterelor ferme, în timp ce dîrzenia tragică a voinţei şi profunzimea conflictelor se înmlădiază şi se aplanează în aşa măsură", încît poate să ajungă la o conciliere a intereselor şi la unirea armonioasă a scopurilor şi a indivizilor. Cu deosebire în acest fel de a concepe lucrurile se află temeiul naşterii dramei moderne". (£., II, 603-604). Şi dacă ne-am luat libertatea de a întrezări în carac-

terizaraa romanului modern modul de a se fi modelat scrierile unui Balzac sau Tolstoi, de ce nu ne-am aroga acum temeritatea de a surprinde în rîndurile invocate o presupoziţie pe care s-o confirme în detalii dramele („medii" şi „mijlocitoare") ale unui Ibsen sau Cehov ?!
Detaliile exprese priveau însă la Hegel, precumpănitor, arta veche şi nouă a tragediei, cea clasică şi cea modernă — căci simbolismul oriental interzisese încă, prin lipsa lui de substanţialitate şi de libertate, dezvoltarea corespunzătoare a artei dramatice. Condiţiile specifice fiind considerate absente în Orient, din cele trei mari faze artistice rămîneau, ca puncte de reper, două — clasicul şi romanticul —, ambele apte de împliniri tragice. Hegel nu se împotmolea în privinţa lor în consideraţii tehnice ; din cele trei legi presupus aristotelice — ale unităţii de loc, de timp şi de acţiune —, el reţinea, ca viabilă şi inviolabilă, numai legea „unităţii de acţiune", reinterpretînd-o şi pe ea într-o manieră liberă. Dintre sugestiile aristotelice, s-a oprit mai atent la „catharsis", capacitatea tragediei de a trezi frică şi com-pătfanire şi, astfel, de a purifica. Ii repugnau însă, şi de astă dată, interpretările psihologiste aplatizatoare ale acestei intuiţii, care plătea formalizărilor un tribut variabil. Nu agreabilul sau dezagreabilul receptărilor subiective îl preocupau, nu „simplul sentiment" al fricii şi al compătimirii, ci determinarea oricărui cu putinţă sentiment printr-un adînc şi intrinsec „conţinu t" propriu obiectului tragic. Dincolo de „simpatia tragică", el îşi îndrepta privirea către „caracterul tragic", al cărui „conţinut autentic" era singur în măsură să impresioneze şi să zguduie spectatorul. Nu era vorba, aşadar, de vreo „uşurare naivă" pe care ar fi urmat să ne-o producă „o istorie tristă, o nenorocire ca nenorocire". Mizeria şi dezolarea sînt sfîşietoare la un nivel mult inferior receptării autentic tragice. „Iată de ce deasupra simplei frici şi a simatiei tragice se situează sentimentul împăcării pe care tragedia îl produce prin spectacolul justiţiei eterne..." (£., II, 597-598) Snar putea ca în acest final de interpretare să se fi insinuat şi accentele conservatoare ale „bătrînului"

cgel, împăcat, după eşecul Revoluţiei Franceze, cu autocraţia jrusacă şi ..rotunjind" revoltele într-un ultim acord cu starea ie lucruri existentă. Totuşi, era vorba în invocata interpretare primordial şi principial — despre nevoia

obiectivităţii şi a rimatului obiectului esenţial faţă de nestatornicia efuziunilor pe care le-am putea încerca într-un prea puţin controlat raport faţă de el, despre nevoia subordonării psihologiei faţă de ontologie, despre menţinerea unei sigure călăuze ontice chiar în con-iiţiile relativei pierderi ᵛa certitudinilor din epoca modernă.
în acest spirit insista Hegel asupra nevoii de a depăşi falsa unilateralitate a reprezentărilor contemporanilor săi despre „v in ă şi nevinovaţi e", ca şi despre acel *„fatum* pur iraţional şi de neînţeles, numit de mulţi «antic»...". în contextul acestei polemici sublinia el faptul că eroii *sînt* ceea ce voiesc şi săvîrşesc. ..Ceea ce le îndeamnă la faptă este tocmai patosul etic îndreptăţit, pe care ele îl şi valorifică unul faţă de celălalt cu elocvenţă patetică, şi nu ca retorică subiectivă a inimii şi cu sofistica pasiunii, cu acea obiectivitate pe cît de fermă, pe atît de dezvoltată, profundă, măsurată şi de o frumuseţe vie şi plastică al cărei maestru s-a dovedit a fi înainte de toate Sofocle." (£., II. 614) Eroul tragic este nevinovat numai în sensul în care este şi vinovat, el nu-şi pune problema vinovăţiei, iar în măsura în care şi-o pune, consideră vinovăţia o onoare. ‚E1 nu vrea să trezească compătimire, nu vrea să mişte, să înduioşeze, ci vrea să trezească admiraţia prin armonia sa indestructibilă, nu se lamentează, ci impune .„patosul său esenţial". Aici trecea pentru Hegel linia de demarcaţie între Eschil şi Sofocle, pe de o parte, Euri-pide, pe de alta, ultimul cedînd din înălţimea obiectivă a caracterelor ferme şi puternice de dragul acelui „subesenţial", care este suferinţa subiectivă şi psihologizant împărtăşită.
Hegel — o spunem pentru a cîta oară? — era un „obiectiv", el celebra existenţa, realul, datul substanţial chiar şi în formele relativ incerte ale reprezentărilor artistice. în acelaşi fel descifra el sensul şi rolul corului grec, ca „însăşi substanţa reală a vieţii si acţiunii morale eroice", ca „pămîntul roditor" al po-

porului atenian însuşi, din care cresc indivizii, „întocmai cum florile şi copacii înalţi cresc din propria lor glie natală, condiţionaţi fiind de existenţa ei" *(E.,* II, 610). Corul este substanţial, el este substanţialul, temeiul şi criteriul individualizărilor, garantul măsurii imanente a tragediei „obiective". „După cum teatrul însuşi îşi are terenul lui exterior, scena şi mediul său, tot astfel corul, poporul este oarecum scena spirituală şi poate fi comparat cu templul arhitecturii care împrejmuieşte statuia zeului, devenită aici erou activ." *(E.,* II, 611) Iată cum ştia Hegel, la tot pasul, să implice artele „antemergătoare" în cea pe care tocmai o analiză, cum ştia el să obţină noi sinteze estetice din alcătuirile trecute, la rîndul lor autonome. Capitolele respective ale prelegerilor sugeraseră mai de mult fuzionarea sculpturii cu arhitectura, chiar dacă pe atunci acestea îşi mai păstrau încă inde-pendenţa. Acum, implicarea reciprocă era deplină, corul — „arhitectural", iar eroul — „sculptural" ; ei se susţineau şi se completau. Şi, îşi continua Hegel gîndul prin variaţii metaforice, în timpuriile mai noi „statuile se află sub cerul liber", ele nu mai au un astfel de „fundal substanţial", evenimente şi împrejurări exterioare le determină, ca şi propria lor voinţă subiectivă. Era vorba de dramă în continuare, se înţelege, dramă care nu mai avea cum reînvia corul antic ordonator, ce trebuia să dea curs liber pasiunilor, scopurilor şi caracterelor particulare, intrigilor aparent accidentale. Dar care în felul acesta nu începea să planeze asupra ei „subesenţialul", într-o proporţie mult mai periculoasă decît fusese cazul la Euripide ? care subţierea legităţilor obiective, a strictei determinări în limitele căreia se putea cel mai bine desfăşura libertatea individuală, n-avea să se repercuteze funest asupra acestei din ce în ce mai orgolios şi independent arogate libertăţi, subiectualizînd şi subiectivizînd drama pînă în preajma destrămării ?!
13. Ultimii piloni care susţin edificiul estetic hegelian sînt, aşadar, drama clasică şi cea romantică. înţelegerea şi simpatia exegetului o cuceresc de astă dată, în măsură egală, atît „anticii", cît şi „modernii", printr-un frumos echilibru opţional. Ală-
turi de Homer, fără egal în posteritatea propriului gen, poeţii cel mai des invocaţi în cuprinsul prelegerilor au fost, fără îndoială, Sofocle şi Shakespeare, dominînd, corespunzător, lumea elenă pe deplin maturizată şi universul modern pe cale de constituire. Poezia dramatică îşi celebra, în aceşti doi titani, deplinătatea înfloririi ei şi totodată deplinătatea înfloririi artistice de care omenirea se arătase capabilă. Două personalităţi, primii între egali şi de neegalat, dominau orizontul dramei, poeziei şi artei, cu o autoritate pe care nimeni nicicînd n-avea să le-o mai conteste.
Hegel lua act de specificul fiecăruia dintre marii tragedieni atici, ca şi de eminentul lor confrate comediograf. Marea victorie de la Salamina îi înfrăţea simbolic pe maeştrii tragedieni : Eschil luase parte la luptă, Sofocle dansase la serbarea victoriei, Euripide se născuse chiar în acea zi. Prinşi astfel într-o triadă, ei se îndeletniciseră cu trilogii, a căror „fiecare parte se rotunjeşte ca un întreg încheiat în sine" *(E.,* II, 569). Hegel „strica" totuşi echilibrul iniţial dobîndit, excluzîndu-l pe Euripide, înlocuit cu Aristofan. Euripide părăsise „plastica rotunjită a caracterelor şi a acţiunii, trecînd la ceea ce impresionează subiectiv *(E.,* II, 627), prevestind o decădere si nemaiîntrunind întreaga stimă a exegetului. în propriul lui cerc de interese şi raportări. Aristofan se păstra, în schimb, perfect sculptural, atic în măreţie, obiectiv şi substanţial. Adevărata „sfînta treime" de la care se cuvin derulate destinele dramei, ale artei tragice şi comice, au fost Eschil, Sofocle şi Aristofan. Ei au pus temeliile celei mai mature şi mai serioase dintre activităţile artistice, pe care o va desăvîrşi Shakespeare în ambele domenii, secondat de Goelhe şi întrucîtva de Schiller.
Aceeaşi mitologie elenă, atît de dragă inimii lui, Hegel a rediscutat-o după aproximări de sine stătătoare şi după analiza ipostazei sale epice, homerice — în transfigurările dobîndite de ea graţie genialităţii lui Eschil şi Sofocle. Ideile sînt cele mai înainte enunţate, centrate pe o supremă obiectivitate sieşi fidelă, sieşi suficientă şi

autopropulsoare în antinomii, pe cît de laconice în formă, tot pe atît de decisive în conţinut. Cea mai
XC
XCI
înaltă cultură artistică, grecească, ajungea la cea mai înaltă treaptă a propriei sale culturi, prin cei doi tragedieni şi come-diograful ce le ţinea cumpănă. Totul se bizuia la ei pe „necesitatea raţională", ca formă a libertăţii depline şi totodată a împlinirilor etite. Un esenţial conţinut moral supraveghea conflictele, el era lezat şi redobîndit, afirmat in aparentele-i negări, inclusiv comediile lui Aristofan, care luau în derîdere nu moralitatea adevărată a vieţii poporului atenian, filozofia autentică, zeii cei atotstăpînitori şi arta veritabilă, ci numai aplatizările şi devierile lor de la rostul lor adînc. Integritatea „sculpturală" autentifica, în ochii lui Hegel, arta dramatică tragică şi comică ;. atît la nivelul „patosului" lor integrator, cît şi la cel al personajelor integre ce îi dădeau acestuia o viaţă inconfundabila. Nimic-nu era „orb" în aceste desfăşurări legice şi libere, ci luminat de „claritatea" unei spiritualităţi ce se cunoştea şi împlinea, care se asuma şi îşi asuma desăvîrşirea, chiar dacă pasibilă de jertfă. Necesitatea era „adevărata dreptate", prin afirmarea şi împlinirea căreia aceste tragedii deveneau „nemuritoare opere spirituale ale înţelegerii etice" *(R.,* 394)
Care tragedii ? *Eumenidele* şi *Cei şapte contra Tebei, Oedip rege* şi *Oedip la Colona, Electra* şi *Antigona.*
Istoric, Hegel descifra în *Eumenidele* lui Esohil înfruntarea nu numai între două moralităţi, ci şi între două faze de moralitate. ..Moralităţii naturale", lezate prin uciderea mamei, i se opunea „moralitatea liberă" a voinţei conştiente de Sine, "nesocotită prin .uciderea soţului. Căci de o parte se situa legătura dintre copii şi părinţi, bazată pe „unitatea în ceea ce ţine de natură", iar de altă parte. — o înrudire mai adîncă decît cea de sînge, una consfinţită prin căsătorie şi sentimentul iubirii, adică prin alegerea de siae stătătoare. „Conceptul şi cunoaşterea substanţialităţii vieţii conjugale este ceva ulterior şi mai profund decît legătura naturală dintre fiu şi mamă şi ea constituie începutul statului ca realizare a voinţei libere, raţionale." (£., I, 473) Engels va vorbi, pe urmele lui Bachofen de trecerea de la matriarhat la patriarhat, mitologic sancţionată prin votul Atenei Palas în favcnvea lui Oreste şi la antipodul eriniilor. Hegel spunea, în fond, acelaşi lucru ; el im-
XCII
plita în balanţa judecării celor două crime — uciderea lui Aga-memnon de către Clitemnestra şi a Clitemnestrei de către Oreste— lupta zeilor noi cu cei vechi (ultimii, reprezentaţi de către fioroasele fecioare ale răzbunării), trecerea iminentă de la mai vechi la mai nou, sub oblăduirea trimişilor lui Zeus şi a principiului .statal.
(Cuvintele lui reproduse mai sus par a da cîştdg de cauză doar moralităţii ultime, în realitate nu este însă aşa : „areopagul acordă ambelor laturi dreptul de a fi cinstite" (£., II, 603), ceea -ce semnifica îndreptăţirea fiecăreia dimtre părţi şi un deznodă-mînt conciliator în care, deşi Atena îl favoriza pe exponentul lui Apolo, eumenidelor li se asigura mai departe cinstirea cuvenită.
Reounoscînd dualităţile concomitente şi succesive, Hegel nu înclina totuşi balanţa unilateral spre ceea ce istoric era ulterior şi superior, el înţelegea perfect „echilibrul" pe care, dincolo de fragilităţi, se cuvenea să-l sfinţească tragedia ; lucrul e confirmat de analiza *Antigonei,* „în toate privinţele cea mai desăvîr-şită operă de artă a tuturor timpurilor" (E., I, 473). La Sofocle
conflictul se constituia în prelungirea celui binecunoscut de-acum
din Eschil, inclusiv şi mai cu seamă din destinul acelui pe nedrept şi pe drept înlănţuit Prometeu : el se ascute în conflictul dintre „familie ca moralitate naturală" şi „stat", ca „viaţă etică în generalitatea ei". In calitate de căpetenie a oraşului,
•Creon porunceşte ca fiului lui Oedip, pornit ca duşman al patriei
contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormîntării. „în acest
«ordin este cuprinsă o îndreptăţire esenţială, anume grija pentru
"binele întregului oraş. Dar Antigona este însufleţită de o putere
! la fel de morală, de sfînta iubire de frate..." (E., I, 226). Ea în-
• calcă porunca lui Creon, îşi înmormîntează fratele, drept care îndură moartea înainte de a se fi bucurat de hora miresei, iar Creon este pedepsit prin moartea fiului şi a soţiei sale, care se
• sinucid, fiul din cauza Antigonei, soţia din cauza lui Hemon. într-o viziune istoric *abstractă,* ca exponent al statali taţii, Creon
ar fi trebuit să aibă el singur dreptate, în raport cu Antigona,
• care întruchipa străvechea moralitate a înrudirilor de sînge.
XCIII
Istorismul *concret* era însă mai complex, el „rezuma" devenirea într-o dublă îndreptăţire a părţilor combatante, tot aşa cum, în concentrarea mitologică *vie,* Prometeu avusese şi el îndreptăţirea sa în eşecul pe care îl suferise în înfruntarea lui Zeus. Legii publice, legii statului, încorporată în Creon, Antigona îi opunea legea zeilor vechi, a tărîmurilor subpămîntene, care era şi „legea femeii", „legea substanţialităţii subiective a simţirii, legea interiorităţii" (în plan social, a matriarhatului, cum vor spune Bachofen şi Btigels), lege care îşi păstra îndreptăţirea chiar şi în condiţiile schimbate, aşa cum „focul" prometeic, principiul natural ajutător al omului, îşi păstrase rostul chiar şi în condiţiile civilizatorice ulterioare. Sacrosanctă era însăşi conştiinţa lucidă a apărării unei legi socotite sacrosancte căci, după cum preciza încă *Fenomenologia spiritului,* şi nu întîmplător prin-tr-un citat din *Antigona,* legile, „sînt" ca „dreptul nescris" al zeilor : „ ele s î n t" *(F.S.,* 244). Existenţa umanizată

obligă la umanitate, oamenii se pătrund de necesităţile ce-i guvernează, li se conformează şi îşi dobîndesc, astfel, libera lor autonomie de mişcare şi acţiune, „...iubirea sfîntă de soră a Antigonei: este un patos, în înţelesul grec al cuvîntului" (E., I, 237). Cum „pa-tos"-ul era şi „dreptul conştiinţei lucide" al lui Oedip, chiar faţă de nelegiuirile pe care le săvîrşise neconştient, dar pe care şi le asuma în toată oroarea lor, sancţionîndu-se de bună voie ca paricid şi soţ incestuos. Grecul, preciza Hegel, nu distinge încă între „subiectivitatea formală a conştiinţei" şi „ceea ce este lucrul obiectiv" ; Oedip ia totul asupra lui, iar transfigurarea lui „este tot antica readucere a conştiinţei din conflictul puterilor morale şi al lezărilor în unitatea şi armonia acestui conţinut moral însuşi" *(E.,* II, 618), este o împăcare, alta decît avea să devină cea creştină — o conciliere prin moarte şi o compensare a morţii prin fericire. Esenţial nu este ca eroul să moară, unii dintre ei pot să şi rămînă în viaţă, dar deznodămîntul trebuie să fie, într-un fel sau într-altul, conciliator. Această conciliere a ireconciliabilului va declanşa înălţarea noastră sufletească, nu într-un plan psihologic şi sufletesc pedestru, ci spiritual asimilată, într-o măreţie în cele din urmă senină.

Antigona îi apărea lui Hegel opera de artă cea mai desăvîrşită „dintre toate creaţiile artistice strălucite ale lumii antice şi moderne — eu le cunosc pe toate şi ele trebuie şi pot să fie cunoscute..." (£., II, 617). Puţine mărturisiri de acest fel întîlnim în prelegeri, o recunoaştere orgolioasă, dar dreaptă, atenţiei scrutătoare a lui Hegel nescăpîndu-i nimic sau aproape nimic din acumulările europene de pînă la începutul secolului al XlX-lea. In domeniul poeziei dramatice, mai ales, cunoaşterii şi înţelegerii anticilor li se asocia o la fel de exactă şi profundă pătrundere în ţesătura shakespeareană de idei şi forme. Comparativ cu Aris-tofan, Hegel nu avea o părere prea bună despre. Plaut şi Te-renţiu. Tot astfel, în comparaţie cu Shakespeare, el nu-i prea agrea nici pe Corneille, Racine ori Moliere, nici pe urmaşii lor italieni, francezi sau germani. Optînd pentru marele dramaturg englez, şi nu pentru neoclasicii francezi, Hegel se conforma unei de-acum încetăţenite tradiţii germane iluministe, bine servită şi de excelenta traducere a dramelor shakespeareene datorate lui August Wilhelm Schlegel. De la Lessing şi pînă la Hegel se întindea o perioadă a comentariilor germane de dramaturgie favorabile lui Shakespeare, o bună şansă pentru revigorări „realiste" în cadrul unei spiritualităţi artistice altminteri prea înfeudate „romantismelor". Aceasta în planul unei alte opoziţii de fond, în direcţia căreia tatona Hegel, nenumind-o încă astfel. Căci, potrivit viziunii sale, Shakespeare produsese „cele mai graţioase plăsmuiri ale artei romantice" (£., I, 590), ale fazei romantice de dezvoltare artistică : un „romantism" sui-generiis, mai degrabă „neromantic", potrivit cu terminologia noastră.

Shakespeare întrunise întreaga adeziune a lui Hegel tot datorită specificei sale sculpturalităţi obiective, substanţiale, ferme, centrate pe sine, asemănătoare în multe privinţe Greciei antice — deşi pornită şi în explorarea „răului" (după cum Michelangelo ştiuse să investigheze „urîtul", chiar în limitele frumuseţii şi ale măreţiei). Shakespeare rămînea pentru urmaşi piscul „aproape inaccesibil", plăsmuitorul unui şir de memorabile personaje care făceau „din ele înseşi artişti liberi ai propriului lor eu" — din nou după pilda Antigonei sau a lui Oedip. Figurile shakespea-

reene erau şi ele „ferme în ele înseşi şi consecvente, figuri care pier tocmai din cauză că ţin cu fermitate şi hotărîre la ele înseşi şi la scopurile lor *(E.,* II, 628) ; şi chiar atunci cînd amărăciunea sfîrşitului lor, oricum necesar, ne copleşeşte, durerea se converteşte iarăşi în împăcare, într-o „fericire nefericit ă" (£., II, 630).

Pînă astăzi rămîne extraordinară ştiinţa cu care Hegcl a pătruns caracterele shakespeareene cele mai complexe şi mai controversate, înţelegîndu-i pe Julieta şi pe Romeo, pe Richard al III-lea,pe Othello, pe Lear, pe Macbeth şi pe Lady Macbeth, pe Hamlet. Nu este posibil nici măcar de a reproduce rezumat acest corp masiv şi nuanţat de observaţii, cînd şi cînd corelate unor prototipuri antice, lui Oreste sau lui Oedip, dar în principal investigate în temeiul propriilor determinări. Hegel nu moraliza mărunt, el refuza „flecăreala insipidă" a unei critici mai noi, care o considera, de pildă, pe Lady Macbeth plină de afecţiune pentru norocul soţului ei ; ceea ce îl preocupa permanent era „această fermitate lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine şi cu scopul provenit numai din el" proprie cuplului Macbeth sau altor personaje criminale, cărora Shakespeare — spre deosebire de dramaturgii francezi ştia să le confere „grandoare de spirit în crimă, ca şi-n nenorocire" (£., I, 427). Figurile lui Shakespeare sînt „oameni întregi" în chiar duplicităţile lor, chiar în şovăielile care-i marchează, pe Hamlet de exemplu, acest „suflet frumos, retras în sine însuşi", „melancolic, subtil, ipohondru şi-adînc", adulmecînd nelegiuirea cu un „miros fin", acţionînd precipitat unde nu trebuie (în uciderea lui Polonius) şi prea încet acolo unde ar fi cazul (în răzbunarea sa dreaptă) — totul însă conform propriului său caracter şi propriei sale pasiuni propulsive. Situaţia e cea din *Hoeforele* lui Eschil şi *Elec-tra* lui Sofocle, şi totuşi una nouă, deoarece „conflictul se concentrează în jurul caracterului subiectiv al lui Hamlet" *(E.,* II, 624) şi iradiază de acolo în acţiuni contradictorii şi totodată ferme în contrarietatile lor. „Omenescul particular" ajunge la maximă strălucire prin personajele shakespeareene, un scop particular originat în inconfundabile individualităţi, dar care găsesc ieşirea spre eticul general, cum şi înrădăcinarea lor naţională se împleteşte cu o valabilitate umană universală. Indivizii lui Shakespeare adoptă perspectiva „sorţii generale", fără lamentări şi păreri de rău, fără superficiale justificări,

sau condamnări din partea dramaturgului. Ei îşi regizează prăbuşirea, pe care o contemplă oarecum din afară, ca spectatori ai propriei lor tragedii. Actori, regizori, dramaturgi, spectatori — în acelaşi timp —, ei sînt ceea ce *sînt,* ceea ce nu pot să nu fie, buni sau răi, buni şi răi, cu vinovăţii şi vini care se justifică şi se îmbunează reciproc Epigonii au încercat să sfărîme acest echilibru, să-l subiecti-vizeze în cîte o singură latură, să-l exacerbeze individualist. „Cu astfel de duplicitate, ruptură şi disonanţă a caracterului ei îşi închipuie că l-au urmat pe Shakespeare ! Dar ei sînt departe de el, deoarece caracterele lui Shakespeare sînt consecvente cu ele înseşi, îşi rămîn fidele lor înseşi şi pasiunilor, iar în ce priveşte ceea ce sînt şi ceea ce li se întîmplă, ele se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi". *(E.,* I, 588)

Hegel nu avea prea mare încredere în drama postshakes-peareană. Cînd şi cînd el îi aprecia pozitiv pe Calderon, pe Mo-liere, pe Kleist, dar aproape totdeauna cu importante amendamente. El admira „spiritul tineresc al lui Schiller şi Goethe în încercarea de a recîştiga înăuntrul relaţiilor date ale vremurilor moderne pierduta independenţă a figurilor plăsmuite de ei" (£., I, 200-201) — din *Hoţii, Intrigă şi iubire, Don Carlos, Wallen-stein,* din *Gotz von Berlichingen, Ifigenia în Taurida* sau *Faust* („tragedia filozofică absolută," la un nivel de cuprindere neîndrăznit de nici un poet dramatic anterior). Dar pînă şi Goethe, cel venerat mai presus de ceilalţi germani, pînă şi înţeleptul Goethe al . scrierilor tîrzii era socotit, în mod tacit, inferior marelui să.u predecesor englez sub raport propriu-zis dramatic ; şi reuşind numai în parte renaşterea nepieritorului model elen. Schiller şi Goethe erau, desigur, cei mai de seamă dintre poeţii contemporani ai lui Hegel, cei ce dădeau speranţa într-o posibilă regenerare d valorilor secătuite. Pînă la urmă ei nu puteau oferi, totuşi, certitudinea acestei regenerări, de vreme ce însuşi terenul poeziei fusese supus degenerărilor prozaice ; sau, dacă nu degenerărilor,

în orice caz aplatizărilor. Mediocritatea Hegel o identifica, pe drept, în dramele lui Kotzebue sau Iffland, şi o bănuia mult mai cuprinzătoare, extinsă asupra majorităţii pieselor de teatru şi dramelor „intermediare" între tragedii şi comedii. Nici opera, nici baletul, nici comedia modernă nu4 stîrneau adeziunea, dimpotrivă.

Să facem o distincţie, spunea el, între personajele comice pentru ele înseşi sau oumai pentru spectator. Aristofan încetăţenise prima alternativă, în comedia modernă începea să domine cea de a doua, totul sucomba în amuzamentul spectatorilor, în „ridicolul pur prozaic", aspru şi dezagreabil. „Prozaicul îşi are temeiul aici în faptul că indivizii îşi iau cu totul în serios scopul urmărit" *(E.,* II, 632), chiar unele personaje create de Moliere, prizoniere ale patimii lor mărginite. în general, comedia modernă adusese în prim-plan „interese private şi caracterele acestui cerc cu ciudăţeniile, ridicolul, anomaliile, neghiobiile lor", respectiv cu tot felul de „complicaţii comice de situaţii şi stări" (£., II, 634). Numai Shakespeare reuşise — după Aristofan — să elabo-reze „o poezie a comediei", autentic poetică şi autentic comică. După aceea comicul s-a depreciat, s-a diluat în umor şi ironie. Umor şi ironie care, odată cu disoluţia comicului, provocau „di-soluţia artei" (JS., II, 635).

Acesta era ultimul cuvînt al *Esteticii,* — după ce fusese, în planul derulărilor artistice, ultimul cuvînt al *Fenomenologiei* spiritului. Hegel se întorcea deasupra punctului de pornire, el gîn-dea „circular" şi „spiralie", revenea la propriile sale convingeri şi obsesii. Teoretic, tragedia, comedia şi „drama" • fuseseră afirmate drept trei posibile specii ale genului dramatic; practic, tragedia era integral admirată, la Eschil, Sofocle, Shakespeare, parţial la Schiller şi Goethe, comedia era integral admisă numai la Aristofan, cu decise prelungiri la Shakespeare şi prea slabe ecouri ulterioare, „drama" modernă era afirmată doar ca principiu, mult mai palid în paricularizării.

Hegel reducea triadele la mai puţin : la dualitatea diacronică tragedie antică şi tragedie modernă (căreia, în celebra sa conferinţă de la Atena, Camus va voi să-i găsească „împlinirea" printr-o visată a treia epocă de înflorire a tragediei); la dualitatea sincronă tragedie şi comedie, în care comediei i se acorda mai puţină consideraţie decît tragediei (şi cărora „drama" li se alătura ca o abstractă, doar, posibilitate viitoare). După multe alte paradoxuri, mai putem nota încă unul : după cantonarea „poeziei epice" aproape exclusiv în spiritualitatea elenă, Hegel va manifesta o mai mare încredere faţă de „romanul" mţeles ca epopee burgheză modernă, decît faţă de „drama propriu-zisă", înţeleasă ca teatru burghez modern — deşi înţelegerea deplină a lui Shakespeare părea să prevestească o mai mare deschidere spre modernitatea dramaturgiei. Să nu fim însă anistorici nici măcar în raport cu anis-toricitatea finală hegeliană : în materie de dramaturgie şi de teatru, Germania vremii sale părea — cu cîteva excepţii — mai dezolantă decît în producţiile lirice şi epice. Dramaturgia cere, mai mult decît orice- alt domeniu literar, libertate a raportărilor şi desfăşurărilor, în speţă o asimilare liberă a ascuţitei conflictua-litǎţi. Conflictele sociale fuseseră stopate şi învăluite, în Germania începutului de secol, într-un ansamblu de compromisuri, care la rîndul lor gîtuiseră şi libertăţile visate sau incipient do-bîndite. Şi romanul social, şi drama socială fuseseră silite să-şi afle un teren prielnic de înflorire în alte părţi ale Europei, în Franţa, în Anglia, în Rusia ; Germania era condamnată — după ce intuise calea de urmat în *Wilhelm Meister* şi în *Faust* — la compensări de natură precumpănitor lirice. Hegel nu cunoştea cu exactitate acest destin dureros al patriei sale, pe care avea să-l răscumpere întrucîtva numai secolul al XX-lea. Nu-l ou-noştea, dar îl întrezărea — şi îl mai şi împărtăşea, în măsura în care, după adeziunea de tinereţe la Revoluţia Franceză, deschizătoare de perspective aerate, Hegel însuşi se retrăsese în limitările absolutei monarhii prusace. Filozof oficial, el nu a putut trece dincolo de cadrul oficializat. Viitorul i se închisese ; ră-mîneau acumulările trecutului. Dar chiar şi aşa stîrneşte mirare „patosul" liber cu care acest trecut — grec şi renascentist — a putut fi valorificat de către Hegel în chiar

cadrul ultimei sale (în timp şi structural) „nelibertăţi". E cel mai de seamă paradox
XCVIII
XCIX
eil lui : setea de libertate laolaltă cu zăgăzuirea ei. La capătul filozofiei istoriei sau a dreptului precumpăneşte zăgăzuirea ; la capătul *Esteticii* — o zăgăzuire prin care nu conteneşte să transpară, să palpite, să pulseze libertatea. Statul prusac era simbolul nelibertăţii, dar o artă total lipsită de libertate era o imposibilitate : o non-artă. Acolo unde non-arta îşi etala pretenţiile, prin alde Kotzebue sau Iffland, Hegel ştia să riposteze. Alături de el trudise însă atîta vreme Goethe, eminentul poet, deşi slujbaş neliber, la Weimar, al micului său mare ducat. Iată contradicţia, cea dintre genialitatea şi filistinismul lui Goethe, cea dintre genialitatea şi conservatorismul lui Hegel. Genialitatea este întotdeauna dialectică ; iar echivalentul ultim al dialecticii este libertatea. *Fenomenologia spiritului* prevestise un imperiu al libertăţii, pe care *Prelegerile despre estetică* îl vor detalia în raport cu arta. Arta nu este singurul domeniu al libertăţii umane (aici sîn-tem întru totul de acord cu Hegel), dar este unul dintre cele mai importante domenii ale ei — un accent în care de asemenea îl urmăm. Miron şi Praxitele, Rafael şi Michelangelo, Van Eyck şi Diirer, Palestrina, Bach şi Mozart, Hesiod şi Homer, Safo şi Anacreon, Eschil, Sofocle şi Aristofan, Dante şi Petrarca, Cer-vantes şi Shakespeare, Klopstock şi Kleist, Schiller şi Goethe pledează, toţi, pentru determinata lor libertate fără de seamăn. A lor proprie şi a celui în care şi-au găsit interpretul ; cel fără de seamăn.

ION IANOŞI

TABEL CRONOLOGIC

1770, *august* 27 Se naşte la Stuttgart Georg Wilhelm Frie-drich Hegel. Tatăl său, Georg Ludwig Hegel, era un funcţionar administrativ, în serviciul ducelui de Wurttemberg („secretar al camerei dueale a veniturilor"). Mama lui moare cînd are 14 ani. Are un frate, Ludwig, care devine ofiţer şi moare înaintea lui, şi o soră, Christiane, care îi supravieţuieşte.

1770-l788, Cei 18 ani de educare la Stuttgart: formarea în casa părintească, şcoala de latină, gimnaziu. Este un elev eminent, obţine premii în multe clase, îşi completează studiile prin asidue lecturi personale, se interesează mai cu seamă de autori greci şi de istorie, se iniţiază în filozofie citindu-l pe Wolf.

1788, toamna Este înmatriculat ca „stipendiat ducal" la seminarul superior „Tubinger Stift", considerat ca fiind facultatea de teologie a protestanţilor din sudul Germaniei. Este bursier timp de cinci ani, coleg şi prieten cu Holderlin şi Schelling, acesta din urmă cu cinci ani mai tînăr, dar cu o împlinire mai rapidă.

1790, septembrie 27 După primii doi ani de studiu al filozofiei, devine magistru în filozofie.
CI

1793, toamna După alţi trei ani de studiu al teologiei, depune examenul „pro candidatura". Cu aceasta încheie ciclul studiilor de la Tiibingen. în ciuda unei discipline stricte, anii de seminar sînt ai unei emancipări treptate, favorabilă Revoluţiei Franceze şi ideilor sale. Se spune că într-o duminică a primăverii anului 1791 Hegel şi Schelling ar fi plantat în apropiere de Tiibingen un „arbore al libertăţii".

Certificatul de absolvire a studiilor îi reproşează de a fi neglijat filozofia. Renunţă la cariera religioasă practică, din lipsă de vocaţie.

1793, toamna Preparator particular în familia Steiger von Tschugg, din Berna (timp de trei ani).

1797—1800 învăţător particular în familia bogatului negustor Gogel, din Frankfurt-pe-Main. Pe parcursul acestor şapte ani se consacră perfecţionării în cele mai diverse domenii ale ştiinţei, inte-resîndu-se mai cu seamă de istorie şi politica. Adept al republicii, se raportează critic la stările feudale-absolutîste din Germania şi la religia creştină, susţine implicarea activă în viaţa socială. Aceste idei îşi găsesc expresia în manuscrisele : *Volksreligion und Christentum (Religia populară şi creştinismul), Das Leben Jesu (Viaţa lui Iisus), Die Positivität der cristlichen Religion (Pozitivitatea religiei creştine).* în 1798 scrie lucrarea *Vber die neuesten inneren Verhăltnisse Wiirtembergs, besonders iiber die Ma-gistratverfassung (Despre cele mai noi raporturi interne din Wilrtemberg, cu deosebire despre starea magistraturii),* în care postulează nevoia unor reforme constituţionale. în 1799 încheie tratatul *Der Geist des Christentums und sein Schicksal (Spiritul creştinismului şi destinul lui).*

Continuă să4 studieze pe

Cil

Kant, se iniţiază în ideile lui Fichte şi adoptă „spi-nozismul kantian" al prietenului său Schelling.
2799, *ianuarie* Moartea tatălui său, în urma căreia obţine o mică moştenire care îi prmite să părăsească activitatea de învăţător particular şi să se consacre integral studiilor sale,
1S01 Vine la Jena, unde Schelling este profesor la Universitate (din 1796). îşi face **intrarea** în lumea filozofică de la Jena cu o lucrare intitulată *Vber die Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie (Deosebirea dintre sistemul filozofic al lui Fichte şi sistemul* ***jilozofic*** *al lui Schelling).*
1801 august 27 în ziua cînd împlineşte 31 de ani îşi susţine lucrarea de „abilitare" ca docent pentru filozofie la Universitatea din Jena. îl atacă violent pe Newton şi „demonstrează" *a priori* că între Jupiter şi Marte nu poate fi vreo altă planetă, deducţie infirmată în acelaşi an. Devine „privat-docent" la Universitatea din Jena, unde îşi începe primul curs în luna octombrie.
1802—1803 Editează, împreună cu Schelling, *Kritisches Jurnal der Philosophie (Jurnal critic de filozofie),* în care tipăreşte articole polemice la adresa filozofiei lui Kant şi Fichte.
1805 Este numit profesor „extraordinar" la Jena, echivalent cu a nu fi titularizat; modest remunerat în această calitate.
în anii petrecuţi la Universitatea din Jena are în continuare o atitudine critică faţă de rînduielile prusace, leagă renaşterea naţiunii germane de trans-

T
formări de natură burgheză. Vede în campaniile napoleoniene o contribuţie la lichidarea atomizării feudale a Germaniei, salută victoria din 1806, de la Jena, a armatelor franceze asupra celor prusace.
1806, octombrie în momentul bătăliei de la Jena încheie ***Phănomenologie*** *des Geistes (Fenomenologia spiritului),* cea mai importantă lucrare a acestei perioade. Este dovada rupturii definitive de concepţiile prietenului său Schelling, de care a început să se distanţeze încă în cursul anului 1803. La sfîrşitul semestrului de iarnă 1805—1806 Hegel îşi anunţa solemn studenţii că prin conştiinţa de sine deplină pe care — graţie propriilor sale lucrări — a dobîndit-o spiritul, adică prin Spiritul absolut, lumea a păşit în noua eră a desăvîrşirii sale. *Fenomenologia spiritului* este publicată în primăvara anului 1807.
1807, martie Disperat în a nu fi titularizat la Jena, unde a şi fost prost remunerat şi a ajuns la capătul resurselor sale materiale, Hegel renunţă temporar la cariera universitară şi acceptă funcţia de redactor al *Gazetei din Bamberg,* publicaţie politică locală, muncă pe care o îndeplineşte pînă în noiembrie 1808. Ţara fiind ocupată de francezi, este obligat să „colaboreze" cu administraţia napoleoniană, li admiră, dealtfel, pe Napoleon, pe care îl numeşte „suflet al lumii", suflet spre deosebire de spirit, căci îi lipseşte conştiinţa de sine a propriei opere, pe care ar poseda-o Hegel însuşi.
1808, octombrie Niethammer, prietenul său, devine inspector general pentru învăţămmtul din Bavana, calitate în care îl numeşte director al gimnaziului („Aegidien-Gymnasium") din Niirnberg. îşi exercită conştiincios această îndatorire, destul de bine remunerată, pînă în 1816. Este un adept fervent al culturii greco-latine, se opune unor înnoiri pedagogice la modă. Caută să-şi adapteze gîndirea la nivelul propriu claselor superioare din învăţămîntul liceal.
1811, septembrie 16 Se căsătoreşte cu Măria von Tucher, cu 21 de ani mai tînără decît el, fiica unor nobili neînstăriţi. Aceasta îi dăruieşte doi fii : primul, Karl, devine profesor de istorie, al doilea, Immanuel, ajunge preot.
1812—1816 Aici, la Niirnberg, îşi publică lucrarea capitală *Wissenschaft der Logik (Ştiinţa logicii).* Cele trei părţi ale tratatului apar în **1812, 1813** şi **1816.** Notorietatea pe care i-o asigură cartea îl face să se gîn-dească din nou la o titularizare universitară, cu atît mai mult, cu cît situaţia sa din Niirnberg devine precară în condiţiile reacţiunii catolice bavareze de după înfrîngerea lui Napoleon. Are în vedere Universitatea din Berlin, unde a devenit vacantă catedra lui Fichte. Dar obţine prima sa numire de profesor titular la Heidelberg.
1816, octombrie 28 In lecţia sa introductivă de la Universitatea din Heidelberg, salută principiile raţionale pe care s-ar întemeia statul prusac.
1817 Încă din primul an al activităţii sale universitare redactează şi publică lucrarea *Encyclopedie der*

phi-losophischen Wissenschaften im. Grundrisse (Enci clopedia ştiinţelor filozofice). Următoarele ediţii ale lucrării datează din 1827 şi 1830.
1817, decembrie Ministrul prusac Altenstein îi oferă catedra lui Fichte.
civ
CV
1817, 1819 Ţine două cicluri de prelegeri de estetică la Universitatea din Heidelberg.
1818, octombrie îşi începe cursurile de la Universitatea din Berlin. Aici rămîne profesor timp de 13 ani, pînă la moartea sa. Are o activitate didactică vastă, ţine săptămînal zece ore de prelegeri în cele mai variate discipline filozofice, reunite în sistemul său, prezidează numeroase comisii de examene, pronunţă discursuri, redactează raporturi oficiale (un an este rector al Universităţii). Nu-şi acordă odihnă decît în timpul vacanţelor, cîteva dintre acestea le foloseşte pentru călătorii în străinătate : în Ţările de Jos (1822), la Viena (1824), la Paris (în 1827).
în perioada berlineză Hegel se află la apogeul carierei sale. Are din ce în ce mai mulţi auditori şi discipoli. Printre aceştia se numără Henning, Gans, K. L. Michelet, Hotho, Strauss, Bruno Bauer, Erdmann, Rosenkranz, dar şi colegi de-ai săi mai vîrstnici iţ şi cunoscuţi, precum Marheineke sau J. Schulze, di-if rector al învăţămîntului superior din Prusia, careul îi audiază prelegerile. Faima lui Schelling este acum eclipsată. Cursurile, lui Schopenhauer, „privat-do-cent" la Berlin între 1820 şi 1825, nu sînt frecven- tate de studenţi. Hegel în schimb începe să fie considerat un fel de oracol al filozofiei chiar şi în străinătate (de pildă V. Cousin).
Un aspect discutabil al gloriei sale îl constituie rolul de „filozof al statului prusac" („der preussische Staatsphilosoph"), pe care îl acceptă la Berlin. Considerat gînditor oficial al monarhiei prusace, susţinut de oameni ca Altenstein şi Schulze, se bucură de multă putere, pe care o foloseşte pentru a-şi susţine discipolii şi chiar împotriva colegilor săi cu vederi liberale. Deşi îl susţine birocraţia de stat prusacă, n-are sprijinul forţelor ultraconservatoare,
CVi
care îl suspectează de vederi liberale. Atît cartea sa din 1821, *Grundlinien des Philosophie des Rechts (Filozofia dreptului),* cît şi prelegerile sale de filozofie a religiei şi de filozofie a istoriei, pe care lf ţine la Berlin şi care vor fi publicate după moarte de către studenţi, sînt contradictoriu receptate, din pricina conţinutului lor conservator şi progresist totodată. Este suspectat mai cu seamă în plan religios, considerat creştin nu întrutotul de încredere, în ciuda atitudinii conciliante faţă de stările de fapt prusace, continuă să aprecieze Revoluţia Franceză. Se înmulţesc atacurile şi pamfletele la adresa lui, e denunţat ca panteist şi negator al nemuririi sufletului, .ridiculizat sub denumirea de „Absoluitus von Hegelingen". Reacţionarii zădărnicesc alegerea ss în Academia Prusacă, nu-i permit să patroneze în chip oficial revista propriei sale şcoli.
1820—1821, 1823, 1826, 1828—1829 Prezintă alte patru cicluri de prelegeri de estetică la Universitatea din Berlin.
2551, *noiembrie 14* îşi reia cursul la 10 noiembrie, dar se îmbolnăveşte pe 13 noiembrie, moare a doua zi, de holeră, la Berlin. Vara şi toamna, boala a secerat multe vieţi, a iui e printre ultimele, cînd epidemia pare a ceda. La cererea sa este înmormîntat alături de Fichte. In apropiere se află şi mormîntul lui Solger.
1835—1838 In cadrul operei hegeliene, H. G. Hotho pu-plică *Vorlesungen ilber die Ăsthetik (Prelegeri de estetică).* La dispoziţia lui Hotho au stat numeroase însemnări ale studenţilor, mai cu seamă din anii 1823 şi 1826, precum şi însemnări ale autorului
CVII
însuşi. După părerea lui Hotho, cele mai **vechi** note de estetică datează din 1817, ele au fost substanţial prelucrate în . 1820, ulterior n-ar mai fi intervenit decît adăugiri. Ca atare, configurarea esteticii hegeliene ar trebui legată de sfîrşitul perioadei din Hei-delberg şi începutul perioadei din Berlin. Rămîn totuşi **multe** neclarităţi în privinţa genezei esteticii lui Hegel.
1842—1843 Apare o a doua ediţie, îmbunătăţită, a *Prelegerilor de estetică.*
G. Glockner, în seria jubiliară de opere, reia prima ediţie ; G. Lasson, în ediţia sa critică, se extinde numai asupra primului volum din *Prelegeri de estetică.*
1955 Prelegeri de estetică se publică (după a doua ediţie) la Berlin, Republica Democrată Germană, Aufbau-Verlag, cu un studiu introductiv de Georg Lukăcs.
297*01971* în *Werke in zwanzig Bănden (Opere în douăzeci de volume),* care apar la Frankfurt-pe-Main, Republica Federală Germania, la Suhrkamp, *Prelegeri de estetică* sînt incluse în volumele XIII,

XIV, XV.
;. *i.*
CVIII
CU PRIVIRE LA ALCĂTUIREA CULEGERII DE FAŢĂ
Operele lui Hegel au fost editate, după cum se ştie, în celebrele serii *Jubileumausgabe (Ediţia jubiliară)* a lui H. Glockner (1927—1940) şi *Sämtliche Werke (Opere complete)* de G. Lasson (1905—1954). Primele 18 volume ale ediţiei din urmă, cuprinzînd lucrările fundamentale, au fost traduse în limba romană, corespunzător în 13 volume, apărute la Editura Academiei între anii 1962 şi 1971. Acest eroic şi grandios act de cultură i-l datorăm cu deosebire profesorului D. D. Roşea, precum şi colaboratorilor săi, Virgil Bogdan, P. Drăghici, Constantin Floru, Radu Stoichiţă. Munca lor neobosită, care în multe privinţe de fond şi de exprimare a înnoit chiar dincolo de obiectivul ei nemijlocit literatura filozofică românească, reclamă un apăsat cuvîn.t de gratitudine din partea celor ataşaţi destinelor acestei literaturi. Şi mai cu seamă din partea celui care se hotărăşte să întocmească o antologie, populară, dar şi autorizată, reunind cele mai importante gînduri şi intuiţii hegeliene cu privire la artă şi la poezie; căci el se află dintru început în posesia unor măiestrite transpuneri româneşti, înainte de toate în posesia celor două volume de *Prelegeri de estetică,* în transparenta şi eleganta traducere a aceluiaşi D. D. Roşea. Ce piedici trebuia, aşadar, să înfrunte cel decis să reorîndu-iască — tematic şi adesea aforistic — texte ce-i stăteau oricum la dispoziţie ? împotriva aparenţelor, munca lui a fost grea, cu adevărat chinuitoare. Şi anume dintr-un principal motiv, pe care orice om cît de cît familiarizat cu gîndirea hegeliană îl va pri-
CIX
cepe : din cauza acelei organice şi permanente interconectări a acestei gîndiri, care se împotriveşte din capul locului şi continuu oricăror fragmentări. Cezurile se impuneau, pe de o parte, din chiar modul de a fi al unei culegeri de texte ; pe de altă parte, însă, lor anume li se opunea organicitatea unui univers complet, totalitatea unei masive arhitectonici. Mai simplu spus: Hegel trebuia mijlocit prin „pilule" — ceea ce contravine tipului de - gîndire hegelian.
Cum trebuia procedat ? Am căutat, în primul rînd, să grupăm „şiruri" de gînduri asemănătoare, complementare, interferenţe, care să se susţină reciproc şi să se lumineze în succesive însumări. Dar, ca şi în situaţia „lanţurilor" chimice, a trebuit să optăm pentru una sau unele dintre multiplele modalităţi de legătură ale fiecărui text în parte, pentru moment punîndu-le pe celelalte între paranteze ; ceea ce, de dragul luminării unor anumite corelaţii, a dus, totuşi, la renunţări ; şi numai un cititor şi atent şi răbdător va putea — tot corelînd aceste corelaţii — să recîştige ansamblul arhitectonic pierdut. Acest fel de compensare a pierderilor iniţiale prin cîştiguri finale nu ni s-a părut însă suficient, drept care, în al doilea rînd, am încercat să şi păstrăm — de la început — unele însemne ale numitei organicităţi şi totalităţi. In acest scop, fideli modalităţii hegeliene de gîndire şi de expunere, am alternat propriu-zisele fragmentări cu însumări prezente la nivelul părţilor, capitoleaor şi paragrafelor. Am reţinut, în speţă, două „pachete" de „sistematizări introductive", din lucrările în care Hegel îşi expune sistemul filozofic, în genere, şi sistemul filozofic aplicat artei, în particular : unul care să fixeze *Arta in, dezvoltarea spiritului* şi un altul care să reconstituie *Dezvoltarea spiritului artei,* adică unul „exterior" şi altul „lăuntric", introducînd partea întai şi, respectiv, părţile a doua şi a treia. *Arta în dezvoltarea spiritului* are în vedere, subiacent, şi dezvoltarea spiritului hegelian însuşi, deoarece porneşte de la prima sistematizare a încă tînărului filozof de la lena, din *Fenomenologia spiritului,* trece apoi la înnoirile operate în perioada de la Heidelberg în *Filozofia spiritului* (cea de a treia parte din *Enciclopedia ştiinţelor filozofice)* şi la precizările din *Estetica,*
elaborată în temeiul prelegerilor începute la Heidelberg şi desă vîrşite la Berlin ; reprezintă, adică, un rezumat al gestaţiei filozofiei şi esteticii hegeliene. Dominanta acestui capitol este, aşadar, îndoit istorică, diacronică : în substanţă şi în configurare. Substanţa capitolului *Dezvoltarea spiritului artei* rămîne, se înţelege, *dezvoltarea,* lintervine însă cu acest prilej şi un plan logic, sincronic, în măsura în care cele trei expuneri istorice şi istoriste (din *Filozofia istoriei, Filozofia religiei* şi, din nou, *Estetica)* datează toate, în esenţă, din ultimul deceniu, conclaiziv, al creaţiei hegeliene ; ca atare se ordonează in trei „optici" relativ concomitente şi suprapuse, care să lumineze aceeaşi ultimă etapă a aceleiaşi filozofii din trei unghiuri însumabile.
Aceste de două ori cîte trei „sistematizări introductive" ar trebui sistematic citite, adică de la început şi pînă la sfîrşit, pentru a dobîndi acea privire de ansamblu pe care fragmentările sînt obligate să o înceţoşeze întrucîtva. De fapt, ideal ar fi ca cititorul să parcurgă tot astfel, adică într-o lectură succesivă, şi cele trei fundamentale capitole-părţi ale antologiei : *Frumosul artistic, Formele frumosului artistic* şi *Sistemul diferitelor arte,* deoarece ele sînt concepute în chiar spiritul triadic care patronează „filozofia artei" hegeliene şi care asigură trecerea de la „general", prin „particular", la „individual" ; împrejurarea am re-ţinuto în indicaţii corespunzătoare, date în paranteze, pentru a sugera, din nou, o organicibate a „coborîrilor" de la înălţimea gîn-dului generalizator, prin particularităţi istorice, pînă la individualităţile artistice distincte. Cezurile se păstrează, desigur, şi cu acest prilej, convenţionale : istoricitatea, de pildă, îi va rămîne consubstanţială dezbaterii fiecărei arte şi fiecărei opere artistice în parte — după cum le fusese de la început intim proprie postulărilor filozofice de natură logic-generalizatoare. Calităţile atri-butale pe care pe drept le ataşăm sistemului şi metodei lui Hegel rămîn aceleaşi în caracteristicile lor complexe, disjuncţiile nu pot opera decît cu ele şi în cadrul lor, spre a lumina aceeaşi gîndire contradictorie din unghiuri diferite şi cu ajutorul diferitelor fascicole de lumină.
CX

Frumosul artistic, Formele frumosului artistic şi *Sistemul diferitelor arte* corespunde, în mare, diviziunii în trei părţi a *Prelegerilor de estetică.* Totuşi, cu deplasări în interior, permutări şi reordonări. Faptul se va putea lesne verifica : *Sistemul diferitelor arte,* al doilea volum al antologiei, pare să corespundă celui de al doilea volum al originalelor *Prelegeri de estetică ;* în schimb, primul volum al antologiei cuprinde anterior amintitele „sistematizări introductive", adică majoritatea textelor provenind din alte tratate şi prelegeri decît de estetică propriu-zisă. înseamnă, însă, că multe din textele primului volum al *Prelegerilor de estetică* au fost trecute în al doilea volum al antologiei. Prin această deplasare, în favoarea artelor concrete şi operelor de artă individuale, am dorit să accentuăm „carnaţia vie" a ideilor teoretice — de-plasînd întrucatva centrul de greutate de la „estetică" spre „artă", spre opere şi autori. Din acest motiv, spaţiul acordat în antologie *Frumosului artistic* dar mai ales *Formelor frumosului artistic* (cu deosebire „Simbolicului" şi „Romanticului") este mai restrîns — chiar *mutatis mutandis* — decît în original, reţinîndu-se cu acest prilej mai degrabă „principiile" (pe scurt), numeroase „de-talii" ale aceloraşi demonstraţii fiind mutate în spaţiul concret, consacrat artelor şi autorilor. (Exceptează, oarecum, de la regulă *Clasicul şi... Grecia,* întrucît Hegel a fost un redutabil cunoscător şi analist al antichităţii elene, în ansamblul şi particularităţile ei ; arta greacă se păstrează, dealtminteri, un laitmotiv al întregii antologii.)
Metodologia simplă, a trecerii de la „principii la „detalii", am păstrat-o şi în continuare, în cadrul expunerii fiecărei arte saiu gen de poezie. Explicaţia anterioară rămîne valabilă : „principiile" generale au fost şi cu acest prilej necesare pentru înţelegerea liniilor diriguitoare ale concepţiei lui Hegel în raport cu cîte o artă — înainte de a ne lăsa în voia intuiţiilor sale excepţionale de detaliu privind un autor sau o operă. Se va observa că am păstrat multe dintre subtitlurile celui de al doilea volum din *Prelegeri de estetică,* anume pentru aceste sistematizări (la randul lor „introductive") ale diferitelor arte, notate convenţional cu litera A. în schimb, sub litera B. am grupat cît mai numeroase
„detalii" şi din primul volum şi din corespunzătoarele capitole ale volumului al doilea din *Prelegeri de estetică* (ajutător, din alte lucrări). Prin aceste dedublări, în „principii" şi „detalii", am dorit să facilităm aceeaşi „dublă lectură" necesară : sistematică (mai cu seamă la nivelul capitolelor A.) şi fragmentară (îndeosebi în privinţa capitolelor B.). Avantajul ni s-a părut a fi acela de a se putea parcurge mult mai rapid decît în original fiecare în parte „sistem" („sistemele sistemului"), pentru a pricepe apoi cu exactitate locul observaţiilor răzleţe în cadrul lor. Se va remarca faptul că mai ales capitolele A. (precum iniţialele „sistematizări introductive") abundă în „tăieturi" interioare, pentru a se păstra logica de ansamblu a construcţiei, chiar cu preţul multor prescurtări de text ; aceste texte au trecut adesea în capitolele B., unde pot fi reproduse de sine stătător, ele susţinîndu-se relativ autonom (deşi în cadrul ansamblului).
Aceasta e, pe scurt, metodologia corelată a asamblărilor şi fragmentărilor, totul pentru a nu trăda spiritul dialectic hegelian, dar totodată a şi „opri" cursul lui năvalnic, pentru receptarea cît mai clară a componentelor. Diferenţele cantitative specifice sugerează niveluri diferite de interese sau chiar de cunoştinţe ; *Clasicul* precumpăneşte asupra *Simbolicului, Pictura* asupra *Muzicii, Poezia epică* şi *Poezia dramatică* asupra *Poeziei lirice ; Poezia,* în totalitate, asupra cîtorva arte prapriu-zise. Asemenea „denive-I lari" cantitative vorbesc despre calitatea „conţinutismului" pe care Hegel l-a profesat în consens cu idealismul său absolut.
Avertismentul principal rămîne în vigoare : numai lectura întregului va contribui la recompunerea concepţiei hegeliene. Alcătuitorului antologiei i-a fost practic imposibil să „elibereze" fiecare text de ceea ce pentru moment putea să pară „corp străin", respectiv necesar pentru o altă, corelaţie dintr-un alt loc al antologării. Dovada cea mai simplă a acestui fapt este prezenţa lui Sofocle, sau Shakespeare, sau Goethe pe tot parcursul textelor — cu toate că le-am rezervat apoi, fiecăruia, şi cîte un paragraf special (sau cîteva paragrafe speciale). Am grupat, de pildă, un mare număr de texte revelatoare cu privire la Shakespeare, tragediile lui şi principalele sale personaje într-o secţiune a *Poeziei drama-*

li$_{ce}$ — alte referiri la aceiaşi erod sau aceleaşi piese păstrîndu-se în afară, ca aparţinînd unor texte cu mai importante valenţe de altă natură. Exemplul se cuvine extins şi asupra problemelor cu caracter teoretic — despre *Estetica, esteticieni, Opera de artă* şi *Artistul* continuă să fie vorba şi după respectivele capitole, iar — în conformitate cu spiritul genuin al intercorelărilor hegeliene — *Simbolicul* face joncţiunea cu *Arhitectura, Clasicul* cu *Sculptura, Romanticul* cu *Pictura, Muzica* şi *Poezia* (dar, din nou, *Poezia epică* şi *Sculptura, Poezia lirică* şi *Muzica* etc).
Sensul antologiei este o mai bună familiarizare cu Hegel ; scopul ei ultim — ca dintre cititorii antologiei cît mai mulţi să se îndrepte spre lectura integrală a tratatelor înseşi. în această perspectivă finală am dori să fie judecată modesta noastră contribuţie la încetătenirea filozofiei hegeliene în cultura romanească.
In spiritul triadelor hegeliene, culegerea a fost concepută în următoarea diviziune :
.
Preambul: Filozofia

PARTEA I

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI (sistematizări introductive)
„Fenomenologia spiritului"
„Filozofia spiritului" .
„Estetica"
FRUMOSUL ARTISTIC (generalul)
Estetica, esteticieni Opera de artă Artistul
PARTEA A II-A
DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI (sistematizări introductive) „Filozofia istoriei"
„Filozofia religiei" „Estetica"
FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC (particularul)
Simbolicul Clasicul şi... Grecia Romanticul
PARTEA A III-A SISTEMUL DIFERITELOR ARTE (individualul)
Arhitectura
Sculptura
Pictura
Muzica
Poezia
Poezia epică
Poezia lirică
Poezia dramatică

Culegerea se deschide printr-un studiu introductiv care, potrivit titlului său, îşi propune doar să descrie „fenomenologia artei" pe care i-o datorăm lui Hegel, adică să recompună, pentru uzul cititorilor antologiei, „sistemul dialectic" al esteticii hegeliene.

Ea se încheie printr-un Indice de *nume,* în care am reţinut principalii autori şi personajele la care face Hegel referinţă, cu trimitere la paginile în care apar.

Pentru o cît mai simplă identificare a surselor din care provin citatele, am indicat la sfîrşitul lor, în paranteze, respectiva lucrare (printr-o literă sau cîteva litere convenţionale), volumul (dacă lucrarea a fost tipărită în romaneşte în două volume) şi pagina — totul după ediţiile romaneşti apărute în Editura Academiei.

CXIV

CXV

Vom preciza în cele ce urmează titlurile germane, anul primei apariţii, titlurile romaneşti, anul apariţiei romaneşti şi traducătorii. In dreptul fiecărui titlu romanesc indicăm prescurtarea simbolică pe care am folosit-o pe parcurs.

1. *Philoxophische Abhandlungen* (1832)
Studii filozofice (1967) (D. D. Roşea) cu studiile : *Credinţă şi ştiinţă S.FJC.Ş.*
Deosebirea dintre sistemul filozofic al lui Fichte şi sistemul filozofic al lui Schelling S.F.F.Sch. Despre raportul dintre filozofia naturii şi filozofie in general S.FJN.
Despre felurile de a trata ştiinţific dreptul natural S.FJD.N.
2. Phănomenologie des Geistes (1807) *Fenomenologia spiritului* (1965)
(Virgil Bogdan) *F.S.*
3. ***Wissenschaft** der Logik* (1812, 1813, 1816)
***Ştiinţa** logicii* (196G)
(D. D. Roşea) *Ş.L.*
4—6. *Encyclopedie der philosophischen*
Wissenschaften im Grundrisse (1817) *Enciclopedia Ştiinţelor filozofice* — cu volumele :
4. *Die Logik* (1840) s
Logica (1962) (D. D. Roşea, Virgil Bogdan, Constantin Florii şi Radu Stoichiţă) *E.IL.*
5. *Vorlesungen ilber die Naturphilosophie* (1842) *Filozofia naturii* (1966)
(Constantin Floru) *E.N.*
6. *Die Philosophie des Geistes* (1845) *Filozofia spiritului* (1966)
(Constantin Floru) *E.S.*

CXVI

7. *Grundlinien des Philosophie* des *Rechts* (1821) *Principiile filozofiei dreptului* (1969)
(Virgil Bogdan şi Constantin Floru) *D.* 3. *Vorlesungen iiber die Philosophie. der Geschichte* (1837) *Prelegeri de filozofie a istoriei* (1968)
(P. Drăghici şi R. Stoichiţă) . 9.—10. *Vorlesungen ilber die Asthetik* (1835—1838)
Prelegeri de estetică (1966) (D. D. Roşea) *E.* I, E, II 11. *Vorlesungen iiber die Philosophie der Religion* (1821—**1830)** *Prelegeri de filozofie a religiei* (1969)
(D .D. Roşea) *R.*
12.—13. *Vorlesungen iiber die Geschichte der Philosophie* (1833— 1836)
Prelegeri de istorie a filozofiei (1963—1964) (D. D. Roşea) *F.* I, F. II

1. I-

PREAMBUL :. FILOZOFI A

Inscripţia de pe vălul lui Isis : „Eu sînt ce a fost, este şi va fi: şi nici un muritor nu mi-a ridicat vălul", se topeşte în faţa gîndului. *(E.N.,* 16)

Tot ceea ce e mai bun în lume este ceea ce produce gîndul (F., I, 42).

Spiritul merge înainte, deoarece numai spiritul este mergere înainte. Adesea s-ar părea că el a

uitat de sine, că s-a pierdut; dar, opus sieşi lăuntric, spiritul este colaborare lăuntrică în continuare, cum spune Hamlet despre spiritul tatălui său ; „bine ai lucrat, cîrtiţă bravă" — pînă ce, întărit în sine, acum despică scoarţa pămîntu-lui, încît aceasta cade în fărîme, scoarţă care-l separă de soarele său, de conceptul său. în astfel de vremi spiritul, încăltînd cizmele de şapte poşte — vremi ce se prăbuşesc ca o clădire lipsită de suflet şi putredă —, se înfăţişează ca unul ce e în posesia unei noi tinereţi. Această muncă a spiritului desfăşurată spre a se cunoaşte, a se găsi pe sine, această activitate este spiritul, e însăşi viaţa spiritului. *(E.,* II, 690)

...cînd oamenii afirmă că adevărul nu poate fi cunoscut, aceasta constituie cel mai mare păcat. Spunînd aceasta oamenii nu ştiu ce spun. Iar dacă ar şti-o, ei ar merita să le fie retras accesul la adevăr. Desperarea modernă faţă de posibilitatea de a cunoaşte adevărul este străină oricărei filozofii speculative, ca şi oricărei religiozităţi veritabile. Un poet, pe cît de religios, tot pe atît de cugetător, D a n t e, îşi exprimă credinţa în. putinţa de a cunoaşte adevărul într-un chip [...] pregnant,.. *(E.S.,* 239).

Oamenii fără de cultură se complac în raţionamente şi în critici, căci este uşor să găseşti de criticat, mai greu însă, să recunoşti binele şi necesitatea internă a acestuia. Cultura începătoare pleacă întotdeauna de la critică, cea desăvîrşită însă vede în fiecare lucru ceea ce e pozitiv. (D., 292).

Munca individului pentru trebuinţele sale este deopotrivă o satisfacere a trebuinţelor celorlalţi, ca şi a trebuinţelor proprii, iar satisfacerea trebuinţelor proprii el nu o obţine decît prin munca celorlalţi. Aşa cum individul singular în munca sa singulară împlineşte deja în mod inconştient o muncă universală, el împlineşte munca universală iarăşi ca propriul său obiect conştient; întregul este, ca întreg, opera sa, pentru care el se sacrifică şi tocmai prin aceasta el însuşi se redobîndeşte pe el însuşi din acest întreg. *(F.S.,* 199)

Prin mijlocul simplu, casnic, de a pune pe seama sentimentului ceea ce este munca, şi anume munca milenară a raţiunii şi a intelectului ei, este desigur economisită toată osteneala înţelegerii raţionale şi a cunoaşterii, condusă de concepte ale gîndirii. Mefistofel, la Goethe — o bună autoritate —, spune despre acestea [...] :

Cîntul al patrulea al *Paradisului,* vers 124—130.

Dacă dispreţuieşti înţelegerea şi ştiinţa, Ale omului cele mai înalte daruri, Atunci te-ai dat diavolului, Şi trebuie să te prăbuşeşti. (D., 12)

Am putea vorbi [...] despre filozofia lui Euripide, a **Iui** Schiller, a lui Goethe. Dar toate aceste gînduri — moduri de reprezentare generală despre adevăr, despre destinaţia omului, despre ceea ce este moral etc. — sînt, pe de o parte, formulate numai incidental, pe de altă parte, ele nu au primit forma propriu-zisă a ghidului, încît aceea ce este astfel exprimat să fie supremul lucru, să constituie fundamentul absolut. *(F.,* I, 87)

Adevărul poate fi cunoscut în moduri diferite, şi modurile cunoaşterii trebuie considerate doar ca forme. Astfel, adevărul poate fi cunoscut, desigur, prin experienţă, dar această experienţă este numai o formă. în experienţă importă spiritul în care abordăm realitatea. Un spirit mare face experienţe mari şi vede în jocul variat al fenomenelor punctul cu adevărat important. Ideea este prezentă şi este reală, nu este ceva ce s-ar afla dincolo sau în spate. Un spirit mare, de exemplu acela al unui Goethe, privind în natură sau în istorie, face experienţe mari, vede raţionalul şi—1 exprimă. *(E.L.,* 80)

Analizînd obiectele, empirismul se înşală dacă îşi închipuie că el le lasă aşa cum sînt, deoarece, în realitate, el transformă concretul în ceva abstract. Pe calea aceasta, totodată, ceea ce este viu e omorît, pentru că viu e numai concretul, unul. Şi, totuşi, acea separare trebuie făcută pentru a ajunge la concepere, şi spiritul însuşi este separaţia în sine. Aceasta este însă numai una dintre laturi şi principalul stă în reunirea celor separate. Cînd analiza se opreşte pe poziţia separării, i se potrivesc cuvintele poetului :

In mînă-atunci el părţile le ţine,
Lipseşte însă spiritul ce leagă.
Encheiresin naturae e numit
Secretul în chimie.
Ea rîde singură de sine şi n-o ştie . *{E.L.,* 104)

O voinţă care nu hotărăşte nimic nu este o voinţă reală; cel lipsit de caracter nu ajunge niciodată la o hotă-rîre. Motivul şovăielii poate sta şi într-o delicateţe a sufletului care ştie că

în determinare ea se întovărăşeşte cu finitatea, că îşi pune o graniţă şi că renunţă la infinitate ; ea nu vrea însă să renunţe la totalitate, pe care ea o urmăreşte. Un asemenea suflet este un suflet mort, chiar dacă el vrea să fie un suflet frumos. Cine vrea ceva mare, spune Goethe, trebuie să se poată limita. (D., 42)

Numai voinţa raţională este universalul, care se determină şi se dezvoltă pe sine din sine şi care-şi desfăşoară momentele asemenea părţilor componente ale organismului. Despre o asemenea construcţie, adevărată catedrală gotică, anticii nu au ştiut nimic. *(I.,* 49)

Prin ideal se înţelege [...] şi idealul raţiunii, al binelui, al adevărului. Poeţi ca Schiller au înfăţişat deosebit de emoţionant şi tulburător astfel de tablouri, cuprinşi de adîncă tristeţe pentru faptul că asemenea ideale nu şi-au putut găsi realizarea. Noi afirmăm, dimpotrivă, că raţiunea generală se împlineşte pe sine [...]. *(L,* 38)

Trebuie [...] examinată mai de aproape legătura strînsă ce există între filozofie şi domeniile înrudite ale

Goethe, *Faust,* E.S.P.L.A., p. 105-l06 ; traducere de L. Blaga.

religiei, artei şi ale celorlalte ştiinţe, precum şi al istoriei politice. (F., I, 18)

Filozofia este adevărata teodicee faţă de artă, de religie şi de sentimentele lor; ea este această conciliere a spiritului, şi anume a spiritului care s-a sesizat pe sine în libertatea sa şi în bogăţia realităţii sale. *(F.,* II, 689)

[...] singură ideea absolută este fiinţă, viaţă nepieritoare, adevăr care se ştie pe sine, şi este tot adevărul.

Ea este unicul obiect şi conţinut al filozofiei. Con-ţinînd în sine tot ce e mod — determinat şi esenţa constîndu-i în reîntoarcerea la sine prin autodeterminarea sau particularizarea sa, ea îmbracă configuraţii diferite, iar sarcina filozofiei este aceea de a o cunoaşte pe acestea. In general, natura şi spiritul sînt moduri diverse de a se manifesta fiinţa concretă a ideii; arta şi religia sînt felurile ei deosebite de a se cuprinde pe sine şi de a-şi da fiinţă adecvată ; filozofia are împreună cu arta şi religia acelaşi conţinut şi acelaşi scop, dar ea este modul suprem de a cuprinde ideea absolută, deoarece modul ei este cel mai înalt, este conceptul; ea cuprinde deci în sine aceste forme ale finităţii reale şi ideale, precum şi pe acelea ale infinităţii şi ale sfinţeniei, şi le înţelege înţelegîndu-se pe sine însăşi. Deducerea şi cunoaşterea acestor forme particulare constituie însă sarcina ulterioară a ştiinţelor filozofice particulare. ŢE1 825-826)

Ni se prezintă [...] o împreunare care există în sine între latura obiectivă — conceptul — şi latura subiectivă. Existenţa obiectivă a acestei reuniri este statul, care constituie astfel temelia, miezul celorlalte aspecte ale

vieţii poporului, al artei, al dreptului, al obiceiurilor, al religiei, al ştiinţei. Orice activitate spirituală are drept scop numai să ajungă la conştiinţa acestei reuniri, adică a libertăţii sale. Printre formele acestei reuniri cunos- cute, locul de frunte îl are *religia.* [...] A doiîa formă a reunirii obiectivului cu subiectivul în spirit este *arta;* ea pătrunde mai adînc în realitate şi în lumea **simţurilor** decît religia ; sub înfăţişarea ei cea mai demnă, ea este chemată să reprezinte — ce-i drept — nu spiritul lui Dumnezeu, ci chipul lui Dumnezeu; deci divinul şi spiritualul prin excelenţă. Prin artă, divinul trebuie să devină intuitiv, ea înfăţişîndu-l fanteziei şi intuiţiei. Dar adevărul nu ajunge însă numai pînă la reprezentare şi sentiment, aşa cum se întîmplă în religie, ori pînă la intuiţie, aşa cum se întîmplă în artă ; el pătrunde şi pînă la spiritul care gîndeşte ; pe această cale obţinem a treia formă a reunirii — *filozofia.* Ea este, ca atare, expresia cea mai înaltă, cea mai liberă şi cea mai înţeleaptă a acestei reuniri. (I, 50-51)

Aşadar, forma determinată a unei filozofii este contemporană cu o anumită formă a popoarelor în mijlocul cărora apare această filozofie, contemporană cu constituţia şi forma lor de guvernare, cu morala lor, cu viaţa lor socială, cu dexterităţile, obişnuinţele şi plăcerile lor$_T$ cu încercările şi lucrările lor în domeniul artei şi al ştiinţei, cu religiile lor, cu destinele lor în război şi cu relaţiile exterioare în general, contemporană cu decadenţa statelor înăuntrul cărora se afirmase ca valabil acest principiu determinat şi cu apariţia şi afirmarea de sine a unor noi forme, în care îşi găseşte crearea şi dezvoltarea sa un principiu superior. Spiritul a elaborat şi a desfăşurat totdeauna, în toată bogăţia multilateralităţii lui, principiul etapei determinate a conştiinţei sale de sine pe care a atins-o. Acest spirit bogat al unui

popor
este o organizare, un dom care posedă bolţi, coridoare, .galerii de coloane, săli, numeroase compartimente, toate acestea fiind produse ale unui unic întreg, ale unui unic scop. *(F.,* I, 57)
Nici o filozofie nu-şi depăşeşte epoca. *(F.,* II, 691)
...aceea ce filozofia ne prezintă a fi o operă după o noapte de veghe, ca ţesătura Penelopei, trebuie în fiecare zi să fie luată de la început. *(D.,* 6)

I

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI
(sistematizări introductive)
...spiritul se autopropulsează... (., 80)

1

„FENOMENOLOGIA SPIRITULUI"
In *Fenomenologia spiritului* am expus evoluţia conştiinţei de la prima sa opoziţie nemijlocită cu obiectul pînă la ştiinţa absolută. *(Ş.L.,* 30).
In fornlele de pînă acum ale experienţei care se disting în general ca conştiinţă, conştiinţă-de-sine, raţiune şi spirit, a apărut şi religia, ca conştiinţă a Esenţei absolute în genere; însă numai din punctul de vedere al conştiinţei care este conştientă de Esenţa absolută. In acele forme nu a apărut încă Esenţa absolută în şi pentru ea însăşi, nu a apărut conştiinţa-de-sine a Spiritului. *(F.S.,* 381)
Prima realitate a spiritului este conceptul religiei însăşi, adică religia ca nemijlocită, şi deci religia naturală; în ea spiritul se cunoaşte ca obiect al său într-o formă naturală, adică nemijlocită. A doua însă este în mod necesar aceea de a se cunoaşte în forma n a-turii suprimate, adică în forma Sinelui. Ea este astfel religia în forma artei; căci la forma Sinelui se ridică configuraţia prin activitatea productivă a conştiinţei, prin care aceasta priveşte în obiectul ei acţiunea ei, adică Şinele. A t r e i a, în fine, suprimă uni-
11
laiteralitatea celorlalte două ; Şinele este deopotrivă un Sine nemijlocit, după cum nemijlocirea este Sine. Dacă în prima spiritul este în genere în forma conştiinţei, într-a doua în forma conştiinţei-de-sine, în a treia el este în forma unităţii ambelor ; şi întrucît el este deci reprezentat în felul în care e în şi pentru sine, aceasta este religia revelată. Deşi spiritul atinge însă în ea configuraţia lui adevărată, configuraţia însăşi şi reprezentarea **sînt** încă tocmai latura nedepăşită de la care spiritul trebuie să treacă în concept spre a dizolva cu totul în el forma obiectivităţii, în concept care include deopotrivă în sine opusul său. Atunci spiritul a sesizat conceptul lui însuşi, aşa cum l-am sesizat noi, şi configuraţia lui, adică elementul- existenţei-lui-în-fapt, întrucît ea este conceptul, este Spiritul însuşi. *(F.S.,* 387)
RELIGIA NATURALA
Esenţa luminoasă
în prima scindare nemijlocită a Spiritului absolut care se cunoaşte pe sine, forma lui are acel caracter care aparţine conştiinţei nemijlocite, adică certitudinii sensibile. Spiritul se priveşte pe sine în forma fiinţei, dar nu în forma fiinţei fără spirit, umplută cu determinările contingente ale senzaţiei, care aparţin certitudinii sensibile ; ci ea este fiinţa umplută cu spirit. [...] Această fiinţă umplută cu conceptul spiritului este deci forma relaţiei simple a spiritului faţă de el însuşi, adică forma lipsei de formă. în virtutea acestei determinări, ea este Esenţa luminoasă pură a Răsăritului, care cuprinde şi umple totul, care se menţine în
12
substanţialitatea ei fără formă. Alteritatea ei este negativul tot atît de simplu, întunericul [...]. *(F.S.,* 389-390)
Lumina pură împrăştie simplitatea ei ca o infinitate de forme şi se sacrifică, aşa încît singularul să-şi ia subzistenţa din substanţa sa. *(F.S.,* 390)
Planta şi animalul
Spiritul conştient de sine, care din esenţa lipsită de formă a intrat în sine sau care şi-a ridicat nemijlocirea sa la nivelul Sinelui în genere, determină simplitatea ca o pluralitate a fiinţei-pentru-sine şi este religia percepţiei spirituale în care el se risipeşte într-o mulţime nenumărată de spirite mai slabe sau mai puternice, mai bogate sau mai sărace. Acest panteism — mai întîi subzistenţa liniştită a

acestor atomi spirituali — devine mişcarea duşmănoasă în ea însăşi. Nevinovăţia religiei florilor, care nu e decît o reprezentare lipsită-de-sine a Sinelui, trece în seriozitatea vieţii în luptă, în vina religiei animalelor, liniştea şi neputinţa individualităţii contemplative trece în fiinţa-pentru-sine distrugătoare. *(F.S.,* 391)

Meşterul

Spiritul apare deci aici ca fiind Meşterul şi acţiunea lui, prin care el se produce pe sine ca obiect, dar fără să fi înţeles gîndul lui însuşi, este o muncă instinctivă, aşa cum albinele îşi construiesc celulele lor.

Prima formă, deoarece este cea nemijlocită, are caracterul abstract al intelectului, şi opera nu este încă în ea însuşi umplută de spirit. Cristalele piramidelor şi obe-

liscurilor, simple reuniri de linii drepte cu suprafeţe plane şi raportări egale ale părţilor în care incomensurabilitatea rotundului este eliminată, sînt lucrările acestui meşter al formei simple. [...]

Separaţia de la care pleacă spiritul ca meşter a î n-sinelui care devine materia pe care el o prelucrează şi a fiinţei-pentru-sine, care este latura con-ştiinţei-de-sine care munceşte, a devenit pentru el obiectivă în opera sa. Străduinţa sa ulterioară trebuie să se îndrepte către suprimarea acestei separări a sufletului şi a corpului; ei trebuie să îmbrace sufletul şi să-i dea o formă în el însuşi, pe de altă parte, să însufleţească
corpul. [...]

Lăcaşul înconjurător, realitatea externă, care este ridicată mai întîi numai în forma abstractă a intelectului, meşterul o lucrează deci într-o formă însufleţită. El întrebuinţează în acest scop viaţa plantelor, care nu mai e sfîntă, ca în panteismul precedent, neputincios, ci este luată de el, care se concepe pe sine ca esenţa-fiind-pentru-sine, ca ceva întrebuinţabil, şi este redusă la un aspect exterior şi la un ornament. Ea nu va fi însă utilizată într-un mod neschimbat, dar lucrătorul formei conştiente de sine elimină totodată caracterul tranzitoriu pe care existenţa nemijlocită a acestei vieţi o are în ea şi apropie formele ei organice de formele mai stricte şi mai universale ale gîndirii. Forma organică, lăsată liberă, se lăţeşte în particularitate, subjugată de partea ei de forma gîndului ridică, pe de altă parte, aceste figuri drepte şi plane la o rotunjime mai însufleţită, un amestec care devine rădăcina arhitecturii libere.

Acest lăcaş, latura elementului universal, adică a naturii neorganice a spiritului, închide acum în ea şi o formă a singularităţii, care aduce mai aproape de realitate spiritul exterior sau interior lui, mai înainte separat de existenţa-în-fapt, şi face astfel ca opera să se acorde mai mult cu canştiinţa-de-sine activă. Lucrătorul
recurge mai întîi la forma fiinţei-pentru-sine în genere, la forma animală. Faptul că el nu mai e nemijlocit conştient de sine în viaţa animală, el îl probează prin aceea că se constituie, în contrast cu aceasta, ca fiind forţa productivă, şi se cunoaşte în viaţa animală ca fiind opera s a, prin care această formă animală este în acelaşi timp suprimată şi devine hieroglifa unei alte semnificaţii, a unei gîndiri. De aceea, această formă nu va mai fi întrebuinţată singură şi în întregime de către meşter, ci amestecată cu forma gîndului, cu forma umană. Insă lipseşte încă operei forma şi existenţa în care Şinele există ca Sine ; îi lipseşte încă de a exprima în ea însăşi că include în sine o semnificaţie interioară, îi lipseşte limbajul, elementul în care este dat Şinele însuşi care o umple. De aceea opera, chiar dacă ea s-a purificat cu totul de ce e animalic şi poartă în ea numai forma con-ştiinţei-de-sine, este încă forma mută, care are nevoie de raza soarelui care răsare, spre a avea un ton care, creat de lumină, nu este încă decît sunet, şi nu limbaj, arată numai un Sine exterior, nu Şinele interior.

Acestui Sine exterior al formei i se opune cealaltă .formă, care indică faptul eă ea are un interior în ea însăşi. Natura, care se reîntoarce în esenţa ei, coboară multiplicitatea ei vie, ce se singularizează şi se rătăceşte în propria ei mişcare, la un lăcaş neesenţial, care este acoperămîntul interiorului; şi acest interior este mai întîi încă întunericul simplu, imobilul, piatra neagră lipsită de formă.

Ambele reprezentări conţin[1] inferioritatea şi existenţa-în-fapt — cele două momente ale spiritului ; şi ambele reprezentări conţin totodată ambele momente într-un raport de opoziţie, conţin Sinele ca interior şica exterior. Amîndouă trebuie unite. Sufletul statuii cu forma umană nu vine încă din interior, nu este încă limbajul, existenţa-în-fapt, care este interior în el însuşi, şi interiorul existenţei-în-fapt multiforme este încă

14

15

aceea ce e lipsit de ton, ceea ce nu se deosebeşte încă în sine şi ceea ce este încă separat de exteriorul său, căruia îi aparţin toate diferenţele. Meşterul uneşte de aceea pe amîndouă în amestecul formei naturale şi al formei conştiente-de-sine şi aceste esenţe ambigue, enigmatice pentru ele însele — conştientul luptînd cu inconştientul, interiorul simplu cu exteriorul multiplu figurat, obscuritatea gîndirii cu claritatea exteriorizării —. explodează. în limbajul unei înţelepciuni adînci, greu de înţeles, în această operă încetează munca instinctivă, care, în contrast cu conştiinţa-de-sine, producea o operă lipsită de conştiinţă. Căci aici activitatea meşterului, care constituie conştiinţa-de-sine, vine faţă în faţă cu un interior tot atît de conştient de sine care îşi dă expresie. Meşterul s-a ridicat aici pînă la punctul unde conştiinţa lui se scindează, în care spiritul întîlneşte spiritul. în această unitate a spiritului conştient-de-sine cu el însuşi, în măsura în care el îşi este formă şi obiect al conştiinţei lui. se curăţă amestecurile sale cu modalitatea inconştientă a formei naturale nemijlocite. Acest monstruos, în formă, vorbire şi faptă, se dizolvă într-o formă care e spirituală a unui exterior care a intrat în sine, a unui interior care se exteriorizează în afară de el şi în el însuşi, care se naşte pe el însuşi şi îşi menţine forma sa conformă cu gîndirea, şi este existenţa-în-fapt clară. Spiritul este artist. *(F.S.,* 392-394)

RELIGIA ARTEI

Meşterul a renunţat la munca sintetică, la amestecul formelor eterogene ale gîndului şi ale naturii; întrucît chipul a căpătat forma activităţii conştiente de sine, meşterul a devenit un muncitor spiritual. *(F.S.,* 395)

16

într-o atare epocă apare arta absolută; înainte, ea este munca instinctivă care — cufundată în existenţa-în-fapt — iese din ea şi o prelucrează, care nu-şi are substanţa ei în lumea liberă a ordinii etice şi, de aceea, nu are o activitate spirituală liberă nici în ce priveşte Sinele care munceşte. Mai **tarziu** spiritul trece dincolo de opera artei, spre a-şi cîştiga manifestarea sa cea mai înaltă, anume aceea de a fi nu numai substanţă înnăscută şi produsă din Sine, dar încă, în manifestarea sa ca obiect, de a fi acest Sine [...]. *(F.S.,* 396)

Opera de artă abstractă

Prima operă de artă este, ca fiind nemijlocită, opera de artă abstractă şi singulară. De partea ei, ea trebuie să se îndrepte din felul ei nemijlocit şi obiectiv către conştiinţa-de-sine, după cum, pe de altă parte, aceasta, pentru sine, se îndreaptă în cult către suprimarea diferenţei pe care ea şi-o dă de la început faţă de spiritul ei, şi prin aceasta, se îndreaptă către producerea unei opere de artă care are viaţă în sine. *(F.S.,* 397)

[1] Primul mod în care spiritul artistic îndepărtează cel mai mult figura sa de conştiinţa sa activă este modul nemijlocit în care figura este prezentă ca lucru în genere. [...]

[...] Figura zeului elimină [...] în ea însăşi şi sărăcia condiţiilor naturale ale existenţei animale şi indică dispoziţiile interioare ale vieţii organice ca fiind topite în suprafaţa formei şi neaparţinînd decît acesteia. Esenţa zeului este însă unitatea existenţei universale a naturii şi a spiritului conştient de sine, care în realitatea lui pare că stă în opoziţie cu aceea. în acelaşi timp, fiind mai întîi o figură individuală, existenţa sa este unul din elementele naturii, după cum realitatea ei conştientă-de-

17

sine este un spirit popular particular. [...] Esenţa haotică şi lupta confuză a existenţei libere a elementelor, domnia amorală a Titanilor, este învinsă şi trimisă la marginea realităţii care şi-a devenit clară, la graniţele tulburi ale lumii care s-a găsit şi s-a liniştit în Spirit. Aceşti zei vechi, în care se particularizează la început esenţa luminoasă, unindu-se cu întunericul, cerul, pămîntul, oceanul, soarele, focul orb, tifonic al pămîntului ş.a.m.d. sînt înlocuiţi prin forme care nu mai au în ele decît ecoul amintind obscur pe aceşti Titani şi care nu. mai sînt fiinţe naturale, ci spirite etice, clare, ale popoarelor conştiente

de ele.

[...] Ceea ce aparţine substanţei, artistul a dat-o cu totul operei lui; lui însăşi însă, ca o individualitate determinată, nu şi-a dat în opera sa nici o realitate [...] ...spiritul, în această primă scindare a lui, dă ambelor laturi, una faţă de alta, determinarea lor abstractă de a fi „faptă" a ceva şi de a fi „lucru", şi deoarece reîn. toarcerea lor în unitatea de la care au plecat nu a luat
încă fiinţă.
Artistul face deci în opera lui experienţa că el nu a "produs o esenţă identică lui. [...] *(F.S.,* 397-399)
[2] Opera de artă cere deci un alt element pentru existenţa ei [...]. Acest element mai înalt este limbajul, un mod de a exista care este nemijlocit existenţă con-ştientă-de-sine. Cînd conştiinţa-de-sine individuală este prezentă în el, ea este prezentă tot atît de nemijlocit ca o molipsire universală [...]; limbajul este sufletul existent ca suflet. [...] Imnul păstrează în el singularitatea eonştiinţei-de-sme şi, preluată, această singularitate este în acelaşi timp prezentă ca universală [...]. Acest limbaj se deosebeşte de un alt limbaj al zeului, care nu e acela al conştiinţei-de-sine universale. Oraco-
lul, atît al zeului religiilor de artă, cît şi al religiilor precedente, este primul limbaj necesar al zeului, căci conceptul zeului implică aceea că zeul este esenţa naturii, ca şi a spiritului, şi că deci el nu are numai o existenţă naturală, ci şi una spirituală. [...]
Spiritul dezvoltat mai departe, care se ridica la f i i n-ţa-pentru-sine, domină patosul pur al substanţei, domină obiectivitatea esenţei luminoase care răsare şi cunoaşte acea simplitate a adevărului ca ceea ce este în s i n e, care nu are forma existenţei contingente într-un limbaj străin, ci o cunoaşte ca fiind legea sigură şi nescrisă a zeilor, care trăieşte veşnic şi despre care nimeni nu ştie cînd a apărut.
Adevărata existenţă conştientă-de-sine pe care spiritul o obţine în limbaj [...] este creaţia de artă pe care am văzut-o mai sus. Ea stă în contrast cu ce, în statuie, este lucru. Cum statuia este existenţa calmă, aceea este existenţa evanescentă ; cum în primia obiectivitatea este lăsată liberă şi este fără prezenţa imediată a propriului Sine, în aceea obiectivitatea rămîne prea închisă în Sine, ajunge prea puţin să-şi definească o formă şi, ca şi timpul, nu mai este nemijlocit aici, întrucît este. *(F.S.,* 400-402)
[3] Cultul este format de mişcarea celor două laturi, în care figura divină în mişcare în purul element senzitiv al conştiinţei-de-sine şi figura divină o d i h.n i n-d u - s e în elementul a ce este lucru renunţă reciproc la determinările lor diferite şi în care - unitatea, care este conceptul lor, ajunge la existenţă. In cult, Şinele îşi dă conştiinţa coborîrii fiinţei divine din transcendenţa ei către el, şi această esenţă, care înainte nu este decît ce e ireal şi obiectiv, obţine prin aceasta realitatea proprie a con-stiintei-de-sine.
Antigona.
Atena.
19
18
Acest concept al cultului este deja în sine cuprins şi dat în **fluviul** cantării imnului. [...]
Practica cultului însuşi începe [...] cu pura dăruire a unei posesiuni, pe cel ce o posedă o risipeşte în aparenţă cu totul inutil pentru el, adică o lasă să se înalţe în fum. [...] Animalul care este sacrificat este semnul zeului, fructele care sînt consumate sînt Ceres şi Bachus, vii, ei înşişi. [...]
[...] pe de o parte, obiectivitatea statuii este suprimată, căci, prin această ofrandă a darurilor şi a muncii sale, cel ce a muncit dispune de zeu în favoarea lui şi priveşte Şinele său ca aparţinînd acestuia; pe de altă parte, acest act nu este munca individuală a artistului, ci această particularitate este dizolvată în universalitate. [...] în zilele de sărbătoare, poporul împodobeşte deopotrivă propriile lui case şi haine, ca şi ceremoniile lui, cu graţie şi frumuseţe. El primeşte, în acest mod, pentru darurile lui răspunsul zeului recunoscător şi mărturiile dispoziţiei sale favorabile, în care el s-a legat de zeu prin muncă, nu prin speranţă şi printr-o realizare tîrzie; ci, în mărturisirea onoarei şi prin prezentarea darurilor, el are nemijlocit satisfacţia propriei sale bogăţii şi podoabe. *{F.S.,* 402-405)
Opera de artă vie

Ceea ce s-a revelat astfel prin cult spiritului conştient-de-sine în el însuşi este Esenţa simplă, ca mişcarea ce trece, în parte, din ascunderea ei întunecată în conştiinţă, spre a fi substanţa ce hrăneşte liniştit pe aceasta, şi, pe de altă parte, mişcarea de a se pierde din nou în noaptea subpământeană, în Sine, şi de a întîrzia deasupra numai cu un liniştit dor matern. Impulsul clar este însă esenţa luminoasă, cu multe nume, a Răsăritului, şi viaţa ei tumultuoasă, care, părăsită deopotrivă de viaţa ei abstractă,
20
s-a încorporat mai **întai** în existenţa obiectivă a fructului , care, dîndu-se apoi conştiinţei-de-sine, ajunge în el la realitatea sa proprie , care rătăceşte acum ca o ceată de femei exaltate — delirul nestapînit al naturii în formă conştientă de sine.
Nu s-a trădat însă conştiinţei decît Spiritul absolut, care este această esenţă simplă şi care nu este ca fiind spiritul în el însuşi, adică este doar spiritul n e m i j l o-c i t, spiritul naturii. Viaţa sa conştientă-de-sine este deci numai misterul pîinii şi al vinului, al lui Ceres şi Bachus, nu al celorlalţi zei, al zeilor superiori [...] .
Această beţie nestabilă a zeului trebuie să se liniştească ca obiect, şi entuziasmul, care nu atingea conştiinţa, să producă o operă care, ca şi statuia pentru entuziasmul artistului, să-i apară drept o operă tot atît de desăvîrşită, dar nu ca un Sine lipsit de viaţă, ci ca un Sine viu. [...] Omul se pune deci pe el însuşi în locul statuii, ca figură elaborată şi prelucrată pentru o mişcare perfect liberă, aşa după cum statuia era liniştea perfect liberă. Dacă fiecare individ ştie să se înfăţişeze cel puţin ca purtător de faclă, unul dintre ei se relevă şi este mişcarea căpătînd formă, elaborarea desăvîrşită şi forma fluidă a tuturor membrilor, o operă de artă însufleţită, vie, care înmănunchează vigoarea cu frumuseţea sa şi căreia îi este dată ca premiu pentru forţa şi vigoarea sa podoaba prin care statuia era onorată şi onoarea de a fi, .în mijlocul poporului său, în locul zeului de piatră, cea mai înaltă manifestare corporală a esenţei lor. [...] Luptătorul frumos este anume onoarea şi gloria poporului său particular, dar el este o individualitate corporală în care au dispărut bogăţia de amănunte, seriozitatea semnificaţiei şi caracterul interior al spiritului pe care
Misterele Demetrei. Bachus, Dionisos. Menadele.
21
îl au viaţa particulară, dorinţele, nevoile şi moravurile poporului său. în această exteriorizare către plina corporalitate, spiritul a părăsit impresiile particulare şi ecou-,rile naturii pe care el le închidea în sine ca spirit real al poporului. In acest spirit, poporul său nu îşi mai este deci conştient de caracterul său particular, ci mai degrabă de faptul de a-l fi părăsit şi de universalitatea existenţei sale umane. *(F.S.,* 406-408)
Opera de artă spirituală
Spiritele popoarelor, care devin conştiente de figura esenţei lor într-un animal particular, se unesc într-un singur spirit; astfel, spiritele particulare, frumoase, ale popoarelor, se unesc într-un singur panteon, al cărui element şi lăcaş este limbajul. *(F.S.,* 408)
[1] Adunarea spiritelor poporului constituie acum un cerc de figuri care cuprinde acum întreaga natură, ca şi întreaga lume, etică. [...]
Aceeaşi universalitate, care revine acestui conţinut, are în mod necesar şi forma conştiinţei în care acest conţinut apare. El nu mai este acţiunea reală a cultului, ci o acţiune care nu mai este ridicată în concept, ci numai la început în reprezentare, adică este ridicată în legătura sintetică a fiinţei-în-fapt conştiente-de-sine şi a celei exterioare. Elementul în care există aceste reprezentări, limbajul, este primul limbaj. Eposul ca atare, care conţine conţinutul universal, cel puţin ca totalitate a lumii, dacă nu ca universalitate a gîndului. Rapsodul este individul singular şi real prin care, ca subiect al acestei lumi, această lume este creată şi purtată. [...] In acest Epos se înfăţişează deci în genere pentru conştiinţă ceea ce în cult se înfăptuieşte în sine,
22.
raportul dintre divin şi uman. Conţinutul este un acta! Esenţei conştiente-de-sine. Acţiunea distruge liniştea substanţei şi incită Esenţa, prin care simplitatea ei este împărţită şi este deschisă în lumea variată a forţelor naturale şi etice. [...] Puterile universale [zeii] au chipul individualităţii şi au de aceea în ele principiul acţiunii. Acţionarea lor apare deci ca o acţiune tot atît de liberă şi, ple-cînd cu totul de la ei, ca şi aceea a oamenilor. [...]
[...] Zeii sînt indivizii eterni, frumoşi, care, odihnin-du-se în propria lor existenţă, sînt sustraşi temporalităţii şi forţei străine. Ei sînt însă în acelaşi timp elemente determinate, zei particulari, care se comportă deci faţă de alţii. Dar relaţia faţă de alţii, care prin opoziţia ei este un conflict cu ei, este o comică uitare de sine a naturii lor veşnice. [...]
Conţinutul lumii reprezentării îşi joacă în termenul mediu mişcarea sa, adunat în jurul individualităţii unui erou, care, în forţa şi frumuseţea lui, simte însă că viaţa lui e ruptă şi deplînge moartea timpurie pe care o prevede. Căci -singularitatea ferm stabilită şi reală în ea însăşi este izolată şi exclusă în extremitate şi scindată în momentele ei, care nu s-au găsit încă unul pe altul şi nu s-au unit. Un element singular, irealul abstract, este Necesitatea, care nu participă la viaţa termenului mediu, tot atît de puţin ca şi termenul celălalt, individul real,

rapsodul, care se ţine în afară de ea şi care dispare în prezentarea ei. Ambii extremi trebuie să se apropie de conţinut; unul, Necesitatea, trebuie să se umple de conţinut, celălalt, limbajul rapsodului, trebuie să participe la el; şi conţinutul, părăsit înaintea lui însuşi, trebuie să obţină în el certitudinea şi determinarea solidă a negativului. *(F.S.,* 409-412)

[2] Acest limbaj mai înalt, trag e d i a, strînge deci mai aproape risipirea momentelor lumii esenţiale şi a celei ce acţionează; substanţa divinului se separă,

23

potrivit naturii conceptului, în figurile ei, şi mişcarea ei este şi ea conformă conceptului. în ce priveşte forma, limbajul încetează, prin aceea că el intră în conţinut, să fie narativ, după cum conţinutul încetează de a fi un conţinut reprezentat. Eroul este el însuşi cel care vorbeşte, şi spectacolul arată auditoriului, care e în acelaşi timp spectator, oameni conştienţi de ei. care îşi cunosc dreptatea şi scopul lor, puterea şi voinţa de-terminaţiei lor şi ştiu să o spună. Ei sînt artişti, care nu exprimă — cum face limbajul ce însoţeşte fapta banală în viaţa reală — în mod inconştient, natural şi naiv, e x-teriorul hotărîrii lor şi începutul acţiunii, ci exteriorizează esenţa interioară, probează dreptatea faptei lor şi afirmă chibzuit şi definesc în mod determinat patosul căruia ei aparţin, liber de circumstanţe întîmpîă-toare şi de particularităţile personalităţilor, în individualitatea lor universală. Existenţa acestor caractere o constituie, în sfîrşit, oameni reali, care personifică eroii pe care îi prezintă şi îi prezintă într-un limbaj real, propriu, nu într-un limbaj narativ. Pe cît de esenţial este pentru statuie să fie făcută de mîini omeneşti, tot atît de esenţial este pentru actor masca lui — nu ca o condiţie exterioară, de care consideraţia artistică ar trebui să facă abstracţie — sau, în măsura în care trebuie oricum făcut abstracţie de ea, prin aceasta se spune tocmai că arta nu conţine încă în ea Şinele adevărat, propriu. *(F.S.,* 412-413)

Terenul general pe care se prezintă aceste figuri create din concept este conştiinţa primului limbaj reprezentativ şi al conţinutului său disociat, lipsit de sine. Este în genere poporul obişnuit, a cărui înţelepciune ajunge la limbaj în corul celor maturi; în lipsa de putere a acestui cor, poporul îşi are reprezentantul său, fiindcă el însuşi nu formează decît materialul pozitiv şi

24

pasiv al individualităţii guvernării, care i se opune. [...] In frica faţă de puterile superioare, care sînt braţele nemijlocite ale substanţei, în Mea faţă de lupta acestora între ele şi faţă de şinele simplu al Necesităţii care le zdrobeşte, pe ele, ca şi pe muritorii care sînt legaţi de ele, în compătimirea faţă de aceştia, pe care el îi ştie totodată drept ce e acelaşi cu el, pentru cor nu există decît spaima inactivă a acestei mişcări, regretul deopotrivă de neajutorat şi, în sfîrşit, liniştea goală a resemnării faţă de necesitate — necesitate a cărei operă nu este so-; cotită ea fiind acţiunea necesară a .caracterului, nici ca acţiunea Esenţei absolute în ea însăşi.

Pe planul acestei conştiinţe spectatoare, ca pe terenul indiferent al reprezentării, spiritul nu apare în multiplicitatea sa risipită, ci în scindarea simplă a conceptului. Substanţa lui se arată deci ruptă în cele două puteri extreme ale ei. Aceste esenţe elementare, u n i ve r s a l e, sînt totodată individualităţi conştiente-de-sine, eroi, care îşi situează conştiinţa lor în una din aceste puteri, care au în ea determinaţia caracterului şi formează activitatea efectivă şi realitatea acestor puteri. Această individualizare universală coboară încă, cum a fost amintit, pînă la realitatea nemijlocită a esenţei proprii şi se prezintă unui grup de spectatori care are, în cor, imaginea lor şi contrapartea lor, adică reprezentarea, care se exprimă, a lor proprie.

[...] Cînd deci substanţa etică s-a scindat, prin conceptul ei, în ce priveşte conţinutul, în cele doua puteri care au fost determinate ca fiind dreptul divin şi uman [...], în acelaşi fel cercul zeilor, înainte multiform şi ezi-tînd în determinările lui, se restrînge la aceste puteri, care, prin această determinare, sînt aduse[1] mai aproape de propria individualitate. Căci împrăştierea anterioară a întregului în forţe multipe şi abstracte, care apar ca în epos.

25

substanţializate, este dizolvarea subiectului • care le concepe numai ca momente în şinele său, iar individualitatea este, în consecinţă, numai forma superficială a acestor esenţe. Invers, o deosebire mai adîncită a c a-r a c t e r e l o r decît cea numită trebuie socotită ca personalitate contingenţă şi exterioară în sine. *(F.S.,* 413-414) In acelaşi timp, esenţa se împarte după forma ei, adică după cunoaştere. [..".] Realitatea prezentă este deci o alta înşine şi alta pentru conştiinţă ; dreptul superior şi inferior obţin în acest raport semnificaţia puterii care cunoaşte şi se revelează conştiinţei, şi pe a puterii care se ascunde şi pandeşte în umbră. Una este latura luminii, zeul oracolului, care, îzvorît din momentul său natural din soarele care luminează totul, ştie şi revelează totul: Febus şi Zeus, care este tatăl lui. Dar poruncile acestui zeu care spune adevărul şi proclamările lui a ceea ce este sînt mai degrabă înşelătoare. Căci această cunoaştere este, în conceptul ei, nemijlocit necunoaştere, fiindcă conştiinţa este în ea însăşi, în acţiune, această opoziţie. Acel ce a putut să rezolve enigma sfinxului şi acel ce s-a încrezut copilăreşte sînt de aceea, prin ceea ce zeul le revelează, trimişi la pieire. Această preoteasă, prin care vorbeşte zeul frumos , nu este întru nimic

diferită de duplicile surori ale soar-tei , care prin promisiunile lor, împing la crimă şi care, prin dubîa-faţă a ceea ce ele dau ca fiind certitudine, înşală pe cel care s-a sprijinit pe sensul revelat. în schimb, conştiinţa care este mai curată decît aceasta din urmă, care crede în vrăjitoare, şi mai chibzuită şi mai solidă decît prima care se încrede preotesei şi zeului frumos, ezită de a se răzbuna în faţa revelaţiei făcute de în-

Edip. Oreste.

In oracolul delfic. Macbeth.

suşi spiritul tatălui despre crima care l-a omorît şi instituie încă alte probe, din motivul că acel spirit care dă revelaţia ar putea fi şi acela al dracului. *(F.S.,* 414-415)

Conştiinţa a descoperit această opoziţie prin intermediul acţiunii; acţionînd în conformitate cu cunoaşterea revelată, ea face experienţa înşelării acesteia... [...] Furia preotesei, figura inumană a vrăjitoarelor, vocea pomului, a păsării, a visului etc. nu sînt modurile în care apare adevărul, ci semne prevestitoare ale înşelării, ale ireflec-ţiei, ale singurătăţii şi contingenţei cunoaşterii. Sau — ceea ce este acelaşi lucru — puterea opusă, pe care conştiinţa a rănit-o, este prezentă ca lege expresă şi ca drept valabil, ca lege a familiei sau ca lege a statului; conţiinţa urma, din contra, cunoaşterea ei proprie şi îşi ascundea singură ce era revelat. Insă adevărul puterilor ce apar opuse una alteia, al conţinutului şi al conştiinţei, este rezultatul final ; că ambele au acelaşi drept şi, de aoeea în opoziţia lor pe care o produce acţiunea sînt amandouă egal de nedrepte. Mişcarea acţiunii probează unitatea lor în declinul reciproc al ambelor puteri şi al caracterelor conştiente de ele. împăcarea contradicţiei cu sine este Lethe-ul lumii de jos, în moarte, sau Lethe-ul 1 u-mii de sus, ca absolvire nu de vină, căci pe aceasta conştiinţa nu o poate nega, deoarece ea a acţionat, ci de , crimă şi de liniştea ispăşitoare a acesteia. Amîndouă sînt uitarea, dispariţia realităţii şi a acţiunii puterilor substanţei, a individualităţilor acestora şi a puterilor gîndului abstract al binelui şi al răului, căci nici una pentru sine nu este esenţa ; că această esenţă este odihna întregului, în el însuşi, unitatea nemişcată a Destinului, existenţa liniştită şi, prin aceasta, neactivitatea şi nevitalitatea familiei şi a guvernării şi egala onoare şi, de asemenea, ne-

Hamlet.

realitate indiferentă a lui Apollo şi a Eriniei şi reîntoarcerea însufleţirii şi activităţii lor în simplul Zeus. Acest destin desăvarşeşte depopularea cerului, al amestecului negîndit al individualităţii şi al Esenţei, un lames-tec prin care acţiunea Esenţei apare ca o acţiune inconsecventă, întîmplătoare, nedemnă de ea ; căci, aparţinînd numai superficial Esenţei, individualitatea este neesenţială. Respingerea unor atare reprezentări lipsite de esenţă, care a fost cerută de filozofii antichităţii, începe deci chiar în tragedie în genere, prin faptul că diviziunea substanţei este controlată de concept, că individualitatea este astfel individualitate esenţială şi că determinările sînt caractere absolute. Conştiinţa-de-sine, reprezentată în tragedie, cunoaşte şi recunoaşte de aceea numai o singură putere supremă, Zeus, şi pe acest Zeus numai ca putere a statului sau a clanului şi, în poziţia ce aparţine cunoaşterii, numai ca tatăl cunoaşterii, căpătînd figură a particularului, încă şi ca Zeus al jurămîntului şi al Eriniei, al universalului, al interiorului sălăşluind în ce este ascuns. *(F.S.,* 416-417)

[3] Comedia [...] Pretenţia universalităţii universale este trădată în Sine ; el se arată prins într-o realitate şi lasă- să cadă masca tocmai atunci cînd el vrea să fie ceva drept. Şinele, apărînd aici în semnificaţia sa ca ceva real, se joacă cu masca pe care o pune cîteodată spre a fi propriul său personaj, dar, din această aparenţă, el se prezintă în curînd iarăşi deopotrivă în propria lui nuditate şi în modul lui comun, care îl arată a nu fi diferit.de Şinele său propriu, al actorului, ca şi de acela al spectatorului. *{F.S.,* 418)

Această dizolvare universală a esenţialităţii, care a căpătat în genere formă în individualitatea ei, devine, în conţinutul ei, mai serioasă şi, prin aceasta, mai îndrăzneaţă şi amară, pe măsură ce conţinutul posedă semnifi-

caţia sa mai serioasă şi mai necesară. [...] în măsura în care această semnificaţie cuprinde acum esenţa etică, ea este, pe de o parte, poporul în cele două aspecte ale sale., statul, adică demosul propriu-zis, şi

individualitatea familiei ; pe de altă par,te, însă, cunoaşterea pură, conşti-entă-de-sine, adică gîndirea raţională a universalului. *(F.S.,* 419)
Gîndirea raţională liberează esenţa divină de aspectul ei contingent, şi — opusă înţelepciunii lipsite de concept a corului, care afirmă tot felul de maxime morale şi lasă să valoreze o mulţime de legi şi de concepte ale datoriei şi dreptului — ea le ridică la ideile simple ale F r u m o-sului şi Binelui. [...] Gîndurile pure ale Frumosului şi Binelui arată astfel spectacolul comic: de a deveni goale prin eliberarea de opinie, care conţine atît deter-minaţia lor ca conţinut, cît şi determmaţia lor absolută, conţine susţinerea fermă a conştiinţei, şi tocmai prin aceasta de a deveni jocul şi capriciul opiniei şi al individualităţii întîmplătoare. *(F.S.,* 419-420)
Şinele individual este forţa negativă prin care şi în care zeii, ca şi momentele lor [...] dispar ; totodată, Şinele individual nu este golul dispariţiei, ci se menţine în această nimicnicie însăşi, este la sine şi este singura şi unica realitate. Religia artei s-a împlinit în el şi s-a întors în cerc în sine. Prin faptul că conştiinţa individuală este aceea care, în certitudinea ei însăşi, se manifestă ca această putere absolută, aceasta a pierdut forma a ceva reprez entat, a ceva separat în genere de conşti-i n ţ ă şi străin acesteia, aşa cum erau statuia şi tot astfel corporalitatea frumoasă sau conţinutul eposului şi puterile şi personajele tragediei, iar unitatea nu este unitatea inconştientă a cultului şi a misterelor, ci Şinele propriu al actorului coincide cu persoana lui, tot aşa
29
i
cum **spectatorul** este în ceea ce i se reprezintă cu totul la el acasă şi se vede jucînd el însuşi. Ceea ce intuieşte această conştiinţă-de-sine este că ceea ce, în opoziţie cu ea. ia forma esenţialităţii, se dizolvă mai degrabă în ea, în gîndirea sa, în existenţa sa şi în acţiunea sa şi este lăsată la dispoziţia „ei. Este reîntoarcerea a tot ce e universal în certitudinea de sine, care, prin aceasta, este perfecta lipsă de frică şi de esenţialitate faţă de tot ce e străin şi este o bună sănătate şi o destindere a conştiinţei, aşa cum nu se găseşte o alta în afară de această comedie. ***(F.S.,*** 420)
RELIGIA REVELATĂ
Prin religia artei, spiritul a trecut din forma substanţei în aceea a subiectului, căci arta îşi pro-d u c e figura ei şi pune deci în ea acţiune a, adică conştiinţa-de-sine care dispare numai în substanţa care înfioară şi, în încredere, nu se înţelege pe ea însăşi. Această devenire umană a Esenţei divine pleacă de la statuie, care nu are în ea decît chipul exterior al Sinelui, însă interiorul, activitatea ei, cade în afara ei; în cult însă, ambele laturi au devenit una ; în rezultatul religiei artei, această unitate a trecut în acelaşi timp şi ea în împlinirea ei în extremul Sinelui; în spirit, care este perfect cert de el în singularitatea conştiinţei, orice esenţialitate a căzut. Propoziţia care exprimă această superficialitate sună astfel: Şinele este esenţa absolută; esenţa, care era substanţă şi în care Şinele era accidentalitate, a decăzut ca predicat, şi în această conştiinţă-de-sine căruia nu-i apare nimic în forma esenţei, spiritul şi-a pierdut conştiinţa lui. *(F.S.,* 420-421)
30
„FILOZOFIA SPIRITULUI"
Cunoaşterea spiritului este cea mai concretă, de aceea cea mai înaltă şi mai grea. *(E.S.,* 5)
Conceptul spiritului îşi are realitatea sa în spirit. Pentru ca aceasta să se găsească în identitate cu conceptul, să fie cunoaştere a Ideii absolute, se cere în mod necesar ca inteligenţa, liberă în sine, să fie în realitatea ei liberată către conceptul ei, pentru a fi întruchiparea *(Gestalt)* demnă a acestuia. Spiritul subiectiv şi cel obiectiv trebuie privite ca fiind drumul pe care se desăvîrşeşte latura aceasta a realităţii sau a existenţei. *(E.jS.,* 377)
ARTA
Forma *(die Gestalt)* pe care o ia această cunoaştere este, ca nemijlocită — (momentul finităţii artei) —, pe de o parte a descompunerii : într-o operă avînd existenţă comună exterioară, subiectul care produce această operă şi cel care o contemplă şi o revelă ; pe de altă parte, ea este intuiţia şi reprezentarea concretă a spiritului,
31
absolut în sine, ca ideal, ca figuraţie **concreta** născută din spiritul subiectiv, **în care** nemijlocirea

naturală este numai semn al Ideii, fiind transfigurată în aşa fel de spiritul care o închipuieşte ca expresie a acesteia, în-**cît** figura nu mai înfăţişează într-însa nimic altceva decît Ideea; forma *(Gestalt)* frumuseţii *{E.IS.,* 379).
Exterioritatea sensibilă, în frumos, forma nemij-l ocirii ca atare, este totodată determinaţie a con-. ţinutului însuşi, şi zeul, odată cu determinarea lui spirituală, are în el totodată şi determinarea unui element natural, adică a unei existenţe faptice. El conţine aşa-numita unitate a naturii şi a spiritului — adică unitatea imediată, forma intuiţiei; deci nu unitatea spirituală, în care naturalul ar fi pus numai ca ceva ideal, ca ceva suspendat, şi în care conţinutul spiritual s-ar afla raportat numai la sine însuşi; nu spiritul absolut este cel ce intervine în această conştiinţă. *(E.IS.,* 379)
Arta are nevoie, pentru intuiţiile ce urmează sa fie produse de ea, nu numai de un material dat din afară, în care se cuprind de asemenea imaginile şi reprezentările subiective, ci, pentru expresia conţinutului ei spiritual, ea are nevoie şi de formele date ale naturii, potrivit semnificaţiei lor, pe care arta trebuie să o presimtă şi să o aibă vie în sine [...] . Dintre plăsmuirile artei, aceea a omului este cea mai înaltă şi cea mai veridică, deoarece numai într-însa spiritul îşi poate avea corporeitatea sa şi poarte dobîndi prin urmare expresie intuitivă.
In felul acesta îşi găseşte soluţia principiul imitaţiei naturii în artă, imitaţie asupra căreia nu este posibil să se ajungă la acord cu poziţia contrară, tot atît de abstractă — atîta vreme cît naturalul este luat numai în exterioritatea lui, şi nu ca formă a naturii semnificînd spiritul, ca formă caracteristică, plină de sens. *(E.S.,* 379-380)
32
Spiritul absolut nu poate fi desfăşurat în singularitatea .unei asemenea, plăsmuiri; de aceea spiritul artei este un spirit mărginit, al unui popor, iar universalitatea fiinţînd-în-sine a sa se destramă, cînd se trece la determinarea mai departe a bogăţiei sale, într-o puzderie nedeterminată de zeităţi, patorită limitării esenţiale a conţinutului, frumuseţea în genere devine doar impregnarea intuiţiei sau a imaginii, cu elementul spiritual, ceva formal ; astfel încît conţinutul gîndului, adică reprezentarea, ca şi materialul pe care el îl foloseşte ca să se întruchipeze, poate fi de felul cel mai diferit, ba chiar cel mai neesenţial, şi totuşi opera să fie frumoasă — o operă de artă. (*E.IS.,* 380)
Unilateralitatea nemijlocirii în ideal, implică [...] unilateralitatea opusă, că idealul este ceva făurit de artist. Subiectul este factorul formal al activităţii, şi opera de artă nu este expresia zeului decît atunci Cîndnu se află într-însa nici un semn de particularitate subiectivă, ci cînd cuprinsul spiritului sălăşluind înăuntrul ei a ajuns la concepţiune şi la naştere, fără amestec străin, şi nepătat de caracterul accidental al acestei particularităţi. Dar întrucat libertatea merge numai pînă la gîndire, activitatea încărcată cu acest conţinut interior, inspiraţia artistului, este în acesta ca o forţă străină de el, ca o patimă lipsită de libertate; producerea are în ea însăşi forma unei nemijlociri naturale, ea revine geniului, ca fiind acest subiect particular, şi este totodată o muncă folosind inteligenţă tehnică şi dexterităţi mecanice, exterioare. De aceea opera de artă este în aceeaşi măsură o operă a liberului arbitru, şi artistul este meşterul făuritor al zeului. *(E.S.,* 380-381)
In acea împlinire, împăcarea apare astfel ca început, ca fiind înfăptuită nemijlocit în conştiinţa-de-sine subiec-
33
tivă. care e astfel sigură de sine şi senină, lipsită de adîn-cimea şi de conştiinţa opoziţiei sale faţă de esenţa fiin-ţînd-în-şi-pentru-sine. Dincolo de desăvîrşirea frumu-, s e ţ i i realizată prin această armonie, în arta clasică, se află arta sublimului —arta simbolică, în care figurarea adecvată Ideii nu este *inck* găsită, în care, dimpotrivă, gîndul este înfăţişat ca depăşind figuraţia şi lup-tîndu-se cu ea, ca o comportare negativă faţă de figură, în care totodată el se străduieşte să se întruchipeze. Semnificaţia, conţinutul arată chiar prin aceasta că nu a ajuns încă la forma infinită, că n-a ajuns încă să fie cunoscută şi să se cunoască pe sine, ca spirit liber. Conţinutul este numai zeul abstract al gîndirii pure, adică o năzuinţă către zeu, năzuinţă care se zbate fără odihnă şi fără să-şi găsească pacea, de la o figurare la alta, căci nu îşi poate atinge ţinta. (E.S., 381)
Celălalt fel de nepotrivire însă, între Idee şi figurare, constă în aceea că forma infinită, subiectivitatea, nu este ca în celălalt extrem doar personalitate superficială, ci ceea ce este mai interior, iar zeul este cunoscut nu ca fiind doar în căutarea figuraţiei sale, sau ca satisfăcut într-o figuraţie exterioară, ci ca găsindu-se pe sine numai în sine, dîndu-şi aşadar numai în spirit figuraţia sa adecvată. Arta — romantică — renunţă deci să înfăţişeze zeul ca atare, în figuraţia exterioară şi prin mijlocirea frumuseţii; ea înfăţişează zeul numai binevoind să coboare în apariţia exterioară, iar divinul, ca

sentiment al interiorităţii spirituale în exterioritate, căreia îi este de aceea îngăduit aici să apară ca accidentală fată de semnificaţia ei. *(E.IS.,* 382)

Cu privire la legătura strînsă a artei cu religiile, trebuie să observăm mai precis că artele frumoase pot aparţine numai acelor religii în care principiul îl consti-

tuie spiritualitatea concretă, ajunsă a fi liberă în sine, dar încă nu absolută. în religiile în care Ideea nu s-a revelat încă în determinaţia ei liberă, şi nu este cunoscută ca atare, se iveşte desigur nevoia artei, spre a aduce la cunoştinţă, în intuiţie şi fantezie, reprezentarea esenţei — ba arta este chiar singurul organ în care conţinutul abstract, lipsit în sine de claritate, -amestec confuz de elemente naturale şi spirituale, poate năzui să se aducă la conştiinţă. Dar arta aceasta este plină de lipsuri ; întrucat ea are un conţinut atît de defectuos, şi forma ei este imperfectă; căci conţinutul este defectuos prin . aceea că el nu are imanentă, în el însuşi, forma. Prezentarea artistică păstrează o latură lipsită de gust şi de spirit, — întrucît interiorul însuşi este atins încă de lipsă a spiritului şi deci nu are puterea de a pătrunde liber materialul exterior, pentru a-l ridica la semnificaţie şi figurare. Arta frumoas ă, dimpotrivă, are drept condiţie conştiinţa-de-sine a spiritului liber — aşadar conştiinţa subordonării sensibilului şi naturalului pur, faţă de spirit; ea face din sensibil şi din natural cu totul numai o expresie a spiritului; forma internă, singură, se exteriorizează doar pe sine însăşi. De aceasta se leagă, mai departe, consideraţia mai înaltă că apariţia artei este semnul apusului unei religii legate încă de exterioritatea sensibilă. Totodată, părînd a da religiei suprema ei transfigurare, expresie şi strălucire, arta a ridicat-o deasupra mărginirii sale. In zeitatea sublimă, a cărei expresie opera de artă a atins-o, geniul artistului şi al spectatorilor se găseşte, cu propriul său sens şi propria sa simţire, la sine, împăcat şi liberat; intuiţia şi conştiinţa spiritului liber este astfel acordată omului şi atinsă de el. Arta frumoasă a realizat, de partea ei, ceea ce a realizat filozofia — purificarea spiritului de servitute. Religia aceea .în care se

, iveşte mai întîi nevoia artei are, tocmai de aceea, în principiul ei un „dincolo" lipsit de gînd, de ordin sensibil;

-icoanele venerate cu pietate sînt chipuri de idoli, lip-

site de frumuseţe, talismane făcătoare de minuni ce se raportă la un „dincolo", la o obiectivitate lipsită de duh, şi osemintele fac acelaşi serviciu, sau chiar unul mai bun decît aceste icoane. Dar arta frumoasă este numai o treaptă în liberare, nu însă şi liberarea supremă. Obiectivitatea -adevărată, care se află numai în elementul g î n-d u 1 u i, element în care singur spiritul pur este pentru spirit, în care liberarea se găseşte în acelaşi timp cu veneraţia, lipseşte şi din. frumosul sensibil al operei de artă, cu atît mai mult din acea sensibilitate exterioară, lipsită de frumuseţe. *(E.S.,* 383)

Arta frumoasă (ca şi religia proprie acesteia) îşi are viitorul ei în religia adevărată. Cuprinsul mărginit al Ideii se transformă în-şi-pentru sine în universalitatea identică cu forma infinită, [...] devine revelaţia; astfel încît conţinutul Ideii are ca principiu determinarea inteligenţei libere şi este ca spirit pentru spirit, ca spirit absolut. *(E.S.,* 384)

în care diversitatea din sînul conţinutului este recunoscută drept necesară şi acest conţinut necesar este recunoscut ca liber. *(EJS.,* 389)

Filozofia se determină prin urmare drept o cunoaştere a necesităţii conţinutului reprezentării absolute, precum şi a necesităţii ambelor forme, pe de o parte a intuiţiei imediate şi a p o e z i e i sale, ca şi a reprezentării ca **presupoziţie,** a revelaţiei obiective şi exte-. ricare [...]. Cunoaşterea aceasta este deci recunoaşterea acestui conţinut şi a formei sale şi liberarea de unilateralitatea formelor, înălţarea acestora în forma absolută [...] *(E.S.,* 390)

Conceptul acesta al filozofiei este ideea ce se gîn-deşte pe sine, adevărul care ştie *(die wissende Wahrheit)* [...]. *(E.S.,* 402)

RELIGIA REVELATĂ [...] FILOZOFIA

.Ştiinţa aceasta este unitatea artei şi a religiei, prin aceea că modul intuitiv, exterior după formă, al artei, producerea ei subiectivă şi spargerea conţinutului substanţial în mulţimea figuraţiilor independente este, în totalitatea religiei — ca separare, desfăşurată în reprezentare, şi mijlocire a momentelor desfăşurate — nu numai legat într-un întreg, ci şi reunit în intuiţia spirituală simplă şi apoi înălţat la gîndirea conştientă de sine. Cunoaşterea aceasta este astfel conceptul artei şi al religiei, recunoscut pe calea gîndirii, concept

.ESTETICA"

INTRODUCERE

...ceea ce vrem noi să examinăm este arta liberă atît în ce priveşte scopul, cît şi mijloacele ei. [...] Abia în această libertate a sa arta este adevărată artă ; ea îşi rezolvă numai atunci sarcina ei cea mai înaltă cînd s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia şi filozofia şi cînd ea nu e decît un mod de a înfăţişa înaintea conştiinţei şi de a exprima divinul, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului. In operele de artă şi-au depozitat popoarele reprezentările şi intuiţiile lor interioare cele mai bogate în conţinut valoros, iar cheia pentru înţelegerea înţelepciunii şi a religiei o dau adesea artele frumoase, şi la unele popoare exclusiv ele. Această menire arta o are comună cu religia şi filozofia, dar într-un mod ce-i este propriu, anume ea reprezintă în chip sensibil şi ceea ce este mai înalt, apropiindu-l astfel de felul în care apare natura, de simţuri şi de percepţie. G î n d i r e a pătrunde în profunzimea unei lumi suprasensibile şi o opune mai întîi ca pe un dincolo conştiinţei nemijlocite şi senzaţiei prezente ; este libertatea cunoaşterii prin gîndire care se eliberează pe sine de acest dincoace numită realitate şi mod finit de a fi. Dar această ruptură în care se angajează spiritul el ştie în acelaşi timp s-o şi vindece ; spiritul creează din sine însuşi operele artelor

frumoase ca primi intermediari conciliatori între ceea ce este pur exterior, sensibil, trecător şi cugetarea pură, între natură, realitate mărginită, şi infinita libertate a gîndirii conceptuale. *(E.,* I. 13-l4)

...frumosul îşi are izvorul vieţii sale în aparenţă. [...] [...] Dar aparenţa însăşi ţine în chip esenţial de esenţă; adevărul n-ar fi dacă el n-ar părea şi apărea, dacă el n-ar fi pentru cineva, pentru sine însuşi, cît şi pentru spirit în general. [...] Căci cu adevărat real este numai ceea ce există în sine şi pentru sine, ceea ce e substanţial în natură şi în spirit, ceea ce neîndoielnic îşi conferă sieşi prezenţă şi existenţă concretă, dar rămîne în cuprinsul acestei existenţe ceea ce e în sine şi pentru sine, şi numai în chipul acesta este cu adevărat real. Ceea ce arta scoate în evidenţă şi face să apară este tocmai acţiunea determinată a acestor puteri universale. Şi în lumea inte-rioiară si exterioară obişnuită apare, desigur, esenţialitatea, dar în forma unui haos de accidentalităţi, schilodită de către modul-nemijlocit al sensibilului şi de către ceea ce au arbitrar stările, întîmplările, caracterele etc. Arta înlătură aparenţa şi înşelăciunea acestei lumi rele şi trecătoare din conţinutul valoros şi veridic al fenomenelor, dindu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparenţe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară şi o existenţă mai adevărată decît realităţii obişnuite. Tot atît de puţin trebuie considerate plăsmuirile artei ca aparenţă înşelătoare, comparîndu-le cu expunerile mai veridice ale istoriografiei. Deoarece nici istoriografia nu are ca element al descrierilor sale existenţa nemijlocită, ci răsfrîngerea spirituală a acesteia, dar conţinutul ei rămîne împovărat cu întreaga accidentalitate a realităţii obişnuite şi cu ale ei întîmplări, complicaţii şi individualităţi, în timp ce opera de artă ne pune în faţă puterile veşnice

care acţionează în chip determinant în istorie, făcînd abstracţie de tot acest accesoriu al nemijlocitului prezent sensibil şi de aparenţele lui lipsite de consistenţă.

Dacă însă modul de apariţie a formelor artistice este nu- mit amăgire în **comparaţie** cu gîndirea filozofică, cu principiile religioase şi morale, fără îndoială că forma de apariţie pe care un conţinut oarecare o primeşte în domeniul gîn-dirii este realitatea cea mai veritabilă ; totuşi, **comparată** cu aparenţa nemijlocitei existenţe sensibile şi cu aceea a istoriografiei, aparenţa artei are avantajul că ea anunţă prin ea însăşi ceva **spiritual şi** trimite de la sine la acest ce spiritual, care trebuie să ajungă prin ea să fie reprezentat, în timp ce, dimpotrivă, fenomenul nemijlocit nu se înfăţişează pe sine însuşi ca iluzoriu, ci, din contra, se prezintă ca ceea ce e real şi adevărat, cu toate că, la el, ceea ce e adevărat este pătat de sensibilul nemijlocit şi ascuns de acesta. Scoarţa tare a naturii şi a lumii obişnuite face ca spiritul să pătrundă cu mai mare greutate pînă la idee decît fac acest lucru operele artei.

Acum însă, dacă, pe de o parte, noi acordăm **arfei** această înaltă poziţie, sîntem nevoiţi, pe de altă parte, să notăm totodată că arta nu e totuşi nici după conţinut, nici după formă modul cel mai înalt şi absolut de a aduce la conştiinţa spiritului adevăratele lui interese. Căci tocmai din cauza formei sale este limitată şi arta la un conţinut determinat. Numai o anumită sferă şi treaptă a adevărului poate fi prezentată în elementul operei de artă ; trebuie să ţină de determinaţia proprie a acestui **adevăr** particularitatea de a se traduce în elemente sensibile şi de a-şi putea fi sieşi adecvat în acestea spre a fi un conţinut autentic pentru artă, cum e cazul, de exemplu, la zeii. elini. Dimpotrivă, există apoi o formă de cuprindere mai adîncă a adevărului, în care acesta nu mai e atît de înrudit şi prietenos cu

sensibilul pentru a putea fi primit şi exprimat în mod adecvat de acest material. In această categorie intră concepţia creştină a adevărului şi înainte de toate

spiritul lumii noastre de azi, sau mai precis al religiei noastre şi al culturii noastre raţionale, care apare situat dincolo de treapta pe care arta constituie cel **mai** înalt mod de a fi conştient de absolut. Felul particular al producţiei **artistice** şi al operelor ei nu ne mai satisface nevoile cele mai înalte. Noi am depăşit starea de a mai putea venera şi adora operele de artă ca pe nişte divinităţi, impresia pe care ele o fac este mai temperată de reflexie şi ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară şi de o altfel de evaluare. Cugetarea şi reflexia au depăşit artele frumoase. *(E.,* I, 10, 14-l6)
...arta şi operele ei, ca unele ce au luat naştere din spirit fiind create de el, sînt ele însele de natură spirituală, deşi plăsmuirea lor îmbracă aparenţa sensibilităţii şi infiltrează în sensibil spiritul. Sub acest raport, arta stă mai aproape de spirit şi de gîndirea lui decît stă natura pur exterioră şi lipsită de spirit; în produsele artei spiritul are de-a face numai cu ceea ce este al său. *(E.,* I, 18-l9)
IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC SAU IDEALUL,
Poziţia artei faţă de realitatea **finită** şi faţă de religie şi filozofie
...ide ea absolută [...] este spirit, şi anume nu spiritul finit cu preocupările lui mărginite, ci spiritul universal, infinit şi absolut, care determină din sine însuşi ce e într-adevăr adevărul. [...] Spiritul absolut trebuie totodată conceput şi ca activitate absolută şi, prin aceasta, ca autodiferenţiere în sine însuşi. [...] însuşi absolutul devine obiect al spiritului, întrucît spiritul păşeşte pe treapta conştiinţei, diferenţiindu-se

în sine ca unul care cunoaşte şi, în faţa acestuia, ca obiect absolut al cunoaşterii. (£., I, 100-l01)
...frumosul artistic nu e nici ide ea logică, cugetul absolut aşa cum se dezvoltă acesta în elementul pur al gîndirii, şi, invers, nu este nici ideea naturală, ci frumosul artei aparţine domeniului spiritului, fără ca, totuşi, să se oprească la cunoştinţele şi faptele spiritului finit. împărăţia artelor frumoase este imperiul s p i r i-tului absolut. Aici nu putem decît să indicăm că a c e s t a e cazul ; dovada ştiinţifică se află în sarcina disciplinelor filozofiei premergătoare ; în sarcina Logicii, al cărei conţinut este ideea absolută ca atare, a filozofiei naturii ca filozofie a sferelor finite ale spiritului ; fiindcă în aceste ştiinţe trebuie ,să se arate cum, conform propriului ei concept, ideea logică are să se convertească şi în existenţă a naturii, şi apoi cum trebuie ea să se elibereze din această exterioritate spre a deveni spirit şi cum, ieşind din finitatea acestuia, să se elibereze încă o dată pentru a deveni spiritul în veşnicia şi adevărul lui.
Din acest punct de vedere, care se potriveşte artei celei mai înalte şi cu adevărat demne, reiese de îndată limpede că ea aparţine aceluiaşi domeniu căruia îi aparţin şi religia şi filozofia. In toate sferele spiritului absolut, spiritul se eliberează de limitele înguste ale existenţei sale, întrucît din condiţiile întîmplătoare ale vieţii sale lumeşti şi din sfera scopurilor şi intereselor sale mărginite el se deschide pentru considerarea şi înfăptuirea existenţei sale în sine şi pentru sine. *(E.,* I, 102)
Ocupîndu-se cu adevărul ca obiect absolut al conştiinţei, şi arta aparţine sferei absolute a spiritului şi, din acest motiv, ea se află, în ceea ce priveşte conţinutul ei, pe unul şi acelaşi teren cu religia — în sensul mai special al cuvîntului —, precum şi cu filozofia. [...]

Avînd această egalitate de conţinut, cele trei regnuri ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele în care ele înfăţişează conştiinţei obiectul lor, adică absolutul. (£., I, 108-l09)
Prima formă a acestei cuprinderi [a spiritului absolut, *n.n.]* este o cunoaştere nemijlocită şi tocmai de aceea cunoaştere sensibilă, o cunoaştere în forma şi figura sensibilului şi obiectivului însuşi, cunoaştere prin care absolutul este perceput de intuiţie şi de sentiment. A doua formă e apoi conştiinţa care-şi reprezintă [spiritul absolut], şi, în sfîrşit, a treia ete gîndirea liberă a spiritului absolut.
Forma intuiţiei sensibile aparţine artei, întrucît arta înfăţişează pentru conştiinţă adevărul în forma plăsmuirii sensibile, şi anume a unei plăsmuiri sensibile care în însăşi această apariţie a sa posedă un înţeles mai înalt şi o semnificaţie mai adîncă, fără să caute totuşi, cu ajutorul mediului sensibil, să facă sesizabil conceptul ca atare, adică în universalitatea lui; căci tocmai unitatea acestuia cu fenomenul individual este esenţa frumosului şi a producerii lui de către artă. [...]
[...] Dar unde arta există în forma ei cea mai desăvîr-şită, acolo tocmai e a în modul său figurat conţine felul de expunere cel mai esenţial şi mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul îşi reprezenta zeii şi în care el îşi procura conştiinţa adevărului. De aceea, preoţii şi artiştii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiştii i-

au dat naţiunii elene reprezentare precisă despre activitatea şi viaţa divinului, deci conţinutul determinat al religiei sale. Şi anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felul că aceste reprezentări şi învăţături ar fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conştiinţei, ca propoziţii religioase generale şi ca deter-

minaţii ale gîndirii pe care artiştii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini şi le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producţie artistică era de aşa natură, încat poeţii greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei d e c î t în această formă a artei şi -a
poeziei. [•••]
Dar, după cum arta, în natură *şi* în domenile finite ale vieţii, are ceva ce o precede, tot astfel - există şi ceva ce vine după ea, adică o sferă care, la rîndul ei, depăşeşte modul de a concepe şi de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta; deoarece arta are încă în sine însăşi o limită, şi de aceea ea trece în forme mai înalte ale conştiinţei. Această limitare determină şi poziţia pe care sîntem obişnuiţi să i-o atribuim artei în viaţa noastră de azi. Pentru noi arta nu mai trece drept model suprem în care îşi procură existenţă adevărul. în general, gîndirea s-a ridicat deja de timpuriu împotriva artei ca reprezentare concretizatoare a divinului; de exemplu, la evrei şi la mahomedani, ba chiar şi la greci, unde Platon s-a opus puternic zeilor lui Homer şi Hesiod. Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăşi. Astfel, de exemplu, elementele istorice ale creştinismului, apariţia lui Hristos, viaţa şi moartea lui au oferit artei, şi îndeosebi picturii, diferite ocazii de a se dezvolta, şi biserica însăşi a ajutat sau a lăsat ca arta să devină mare. Cînd însă impulsul cunoaşterii şi al cercetării şi nevoia unei spiritualităţi interioare au adus cu ele Reforma, s-a cerut ca reprezentarea religioasă să renunţe la elementul sensibil, fiind recondusă la intimitatea sufletului si la interioritatea gîndirii. în felul acesta, acel după artă menţionat mai sus constă în faptul că spiritului îi este inerentă nevoia să-şi găsească mulţumirea numai în propriul său interior ca adevărată formă a adevărului. în începuturile ei, arta mai lasă să subziste misteriosul, presimţirea plină de taine, dorinţa nedefinită, aceasta pentru că plăsmuirile ei nu şi-au ex-
pus încă pe deplin tot conţinutul lor pentru intuiţia ce se sprijină pe imagini. Dar cînd conţinutul complet a fost înfăţişat în întregime-în forme artistice, spiritul, care priveşte mai departe, se reîntoarce de la această obiectivitate în interiorul său, respingînd-o de la sine. Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. [...]
Deci, primul domeniu care depăşeşte împărăţia artei este religia. Religia are reprezentarea ca formă a conştiinţei sale, întrucît absolutul e transferat din obiectivitatea artei în interioritatea subiectului, fiind dat acum pentru reprezentare în mod subiectiv, astfel încît inima şi sufletul, şi în general subiectivitatea interioară, devin moment principal. [...]
în sfîrşit, a treia formă a spiritului absolut este f i l o z of i a. [...] Ca cea mai pură formă a cunoaşterii trebuie să fie recunoscută gîndirea liberă în care ştiinţa devine conştientă de acelaşi conţinut, devenind prin aceasta cel mai spiritual cult, care, prin gîndire sistematică, îşi însuşeşte şi înţelege ceea ce altfel este numai conţinut al sentimentului subiectiv sau al reprezentării. în chipul acesta, în filozofie sînt unite cele două laturi ale artei şi ale religiei ; obiectivitatea artei, care aici şi-a pierdut, desigur, sensibilitatea exterioară, dar schimbînd-o contra formei gîndirii, şi subiectivitatea religiei, care e purificată, devenind subiectivitate a g î n d i r i i, fiindcă, pe de o parte, e subiectivitatea cea mai intimă şi mai proprie, iar adevăratul gînd, ideea, este, pe de altă parte, universalitatea cea mai substanţială şi mai obiectivă, universalitate care numai în gîndire se poate cuprinde pe sine în propria sa formă. *(E.,* I, 109-l12)

...conţinutul artei este ideea, iar forma ei, plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă şi conciliată totalitate. Prima determi-naţie" inclusă aici este cerinţa ca acel conţinut care urmează să fie reprezentat artistic, să se arate în el însuşi capabil de a fi reprezentat artistic. [...]

A doua cerinţă, care derivă din precedenta, priveşte conţinutul artei. Se cere ca acesta să nu fie ceva în sine însuşi abstract, şi anume nu în sensul că acest conţinut trebuie să fie numai sensibil şi concret în opoziţie cu ceea ce e spiritual şi gîndit, acesta din urmă luat cu semnificaţia de simplu şi abstract. [...]

In al treilea rînd, dacă unui conţinut veritabil, şi în consecinţă concret, trebuie să-i corespundă o formă şi o plăsmuire sensibilă, aceasta, la rîndul ei, trebuie să fie tot ceva cu desăvîrşire concret şi individual, ceva singular. Faptul că concretul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conţinutului, cît şi formei în care acesta e înfăţişat — este tocmai punctul în care ambele coincid şi îşi corespund, reciproc, aşa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfăţişeze spiritul în sine concret şi să se arate adecvat acestuia. (E., I. 76-77)

Dar cum arta are sarcina să înfăţişeze ideea pentru intuiţia nemijlocită în formă sensibilă, şi nu în forma gîndirii şi a spiritualităţii pure în general, şi cum această înfăţişare îşi are valoarea şi meritul în corespondenţa şi unitatea ambelor laturi, adică în corespondenţa şi unita--tea ideii cu forma ei, înalta valoare şi excelenţa unei opere de artă, realizată conform conceptului ei, va depinde de gradul de unitate interioară în care apar contopite una în alta ideea şi forma.

Fundamentul diviziunii pentru ştiinţa artei rezidă în acest punct al adevărului superior, spiritualitate pe care şi-a cîştigat-o plăsmuirea artistică adecvată conceptului spiritului. Deoarece, înainte de a ajunge la adevăratul concept al esenţei sale absolute, spiritul trebuie să treacă prin-tr-o succesiune de trepte, întemeiată în însuşi acest concept, iar acestei desfăşurări a conţinutului pe care spiritul şi-o dă îi corespunde, legată nemijlocit de ea, o succesiune a formelor artei, forme prin care spiritul, ca spirit artistic, devine conştient de sine însuşi. *(E.,* I, 78-79)

Considerată însă în ansamblul ei, ştiinţa noastră se împarte în trei părţi principale :

Inprimulrînd, avem o parte gen e r a l ă. Această parte are ca obiect şi conţinut al ei, pe de o parte, ideea generală a frumosului artistic ca i d e a l, precum şi raportul mai apropiat al acestuia cu natura, pe de altă parte, raportul idealului cu producţia artistică subiectivă.

în al doilea rînd, din conceptul frumosului artistic se dezvoltă o parte particulară, întrucît deosebirile esenţiale conţinute în acest concept se desfăşoară într-o succesiune de trepte ale formelor particulare de plăsmuire artistică.

în al treilea rînd, avem o ultimă parte, în care trebuie să examinăm individualizarea frumosului, artistic, întrucît arta trece la realizarea sensibilă a creaţiilor sale, închegîndu-se într-un sistem al artelor particulare şi al genurilor şi speciilor lor.

Acum, în ceea ce priveşte prima şi a doua parte, pentru a face inteligibil ceea ce urmează, trebuie să reamintim îndată că ideea, ca frumos artistic, nu este ideea ca atare, ideea aşa cum trebuie s-o conceapă ca absolut Logica metafizică, ci este ideea întrucît a primit forma realităţii şi a intrat cu această realitate într-o unitate nemijlocit adecvată. Căci ideea ca atare este, fără îndoială, însuşi adevărul în sirie şi pentru sine, dar e adevărul numai

conform generalităţii lui încă neobiectivate, în timp ce ideea ca frumos artistic este ideea cu determinarea mai precisă de a fi în chip esenţial realitate individuală, precum şi o plăsmuire individuală a realităţii cu destinaţia de a lăsa să apară în sine în chip esenţial ideea. Prin aceasta este deja formulată cerinţa ca ideea şi plăsmuirea ei în formă de realitate concretă trebuie să fie complet adecvate una alteia. Astfel concepută, ideea ca realitate plăsmuită conform conceptului său este idealul. (£., I. 79-80)

FRUMOSUL ARTISTIC (generalul)

Pentru noi conceptul frumosului şi al artei este o presupoziţie dată de sistemul filozofic. (£., I, 31)

ESTETICA, ESTETICIENI

ŞTIINŢA DESPRE ARTA

...obiectul ei [al esteticii; *n.n.]* este întinsa împărăţie a frumosului; mai exact: domeniul ei este arta, şi anume artele frumoase.

[...] ...adevărata expresie care poate servi de nume ştiinţei noastre este: „filozofia artei" şi, mai exact, „filozofia

artelor frumoase". *(E.,* I, 7)
Frumuseţea [...] nu e decît un anumit mod al exteriorizării şi reprezentării adevărului, şi din acest motiv, este accesibilă gîndirii care operează cu conceptul, e deschisă absolut pe toate laturile ei, cînd este într-adevăr înarmată cu puterea conceptului. *(E.,* I, 99)
De aici reiese nemijlocit cu privire la conţinut că artele fruriioase nu pot divaga, cedînd unei imaginaţii sălbatice şi lipsite de firmă, fiindcă aceste interese spirituale stabilesc pentru conţinutul lor puncte de reper determinate, oricît de variate şi de inepuizabile ar fi formele şi plăsmuirile artei. Acelaşi lucru e valabil şi pentru formele înseşi. Nici acestea nu sînt lăsate pe seama simplei întîmplări. Nu orice plăsmuire este capabilă să fie expresie şi înfăţişare a menţionatelor interese, să le incorporeze în sine şi să le redea, ci un conţinut determinat "îşi determină şi forma care i se potriveşte.
51
Şi în privinţa aceasta sîntem deci în stare să ne orientăm raţional în masa în aparenţă de necuprins a operelor şi formelor artistice.
Prin urmare, [...] artele frumoase nici nu sînt nedemne de a fi studiate ştiinţific, şi nici tratarea filozofică nu este incapabilă să cunoască esenţa artelor frumoase. *(E.,* I, 19-20)
In acest domeniu [al artei, *n.n.],* regulile nu conţin decît generalităţi lipsite de precizie. [...]
...abstracte, după conţinutul lor, astfel de reguli, în pretenţia lor de a fi în stare să umple conştiinţa artistului, se dovedesc a fi absolut incapabile de aşa ceva, întrucît producţia artistică nu este activitate formală desfăşurată conform unor prescripţii precise, date, ci, ca activitate spirituală, ea trebuie să elaboreze din sine însăşi şi să înfăţişeze înaintea intuiţiei spirituale cu totul alt conţinut, mai bogat, şi forme individuale mai cuprinzătoare. *(E.,* I, 32)
...din cauza naturii sale în acelaşi timp materială şi individuală, opera de artă se naşte în chip esenţial din condiţiile particulare cele mai diverse, de care ţin cu deosebire timpul şi locul naşterii ei, apoi individualitatea determinată a artistului şi mai ales dezvoltarea tehnică la care a ajuns arta. Pentru intuirea şi cunoaşterea precisă, ba chiar pentru gustarea unui produs artistic, este indispensabil să se ţină seama de toate aceste laturi, de care se ocupă cunoscătorii cu deosebire, iar această contribuţie a lor trebuie primită cu mulţumiri. întrucît această erudiţie este, desigur, îndreptăţită să fie socotită esenţială, totuşi nu e voie ca acum ea să fie considerată drept unicul şi supremul lucru important în raportul pe care şi-l dă spiritul faţă de o operă de artă şi faţă de artă în general. Căci erudiţia se poate opri la cunoaşterea unor laturi pur exterioare, la aspectul tehnic, istoric etc, al operei de artă — aceasta fiind apoi latura ei defec-
tuoasă —, şi eventual să nu bănuiască prea mult ori chiar să nu ştie nimic privitor la adevărata natură a operei de artă. Mai mult: ea poate deprecia valoarea unor consideraţii mai profunde, în comparaţie cu cunoştinţele pur pozitive, tehnice şi istorice, dar totuşi şi atunci erudiţia, cînd este autentică, ţinteşte spre cunoştinţe şi temeiuri precise, precum şi spre formularea unor aprecieri rezonabile, fapt cjg care se leagă şi distingerea mai exactă a diverselor laturi — deşi în parte exterioare — ale .unei opere de artă, precum şi evaluarea acesteia. *(E.,* I, 40-41)
Pe de o pairte, vedem ştiinţa artei ocupîndu-se, oarecum numai din exterior, cu operele veritabile ale artei, înşi-ruindu-le una lîngă alta în vederea istoriei artelor, făcînd consideraţii despre operele de artă existente, consideraţii ce urmează să furnizeze punctele de vedere generale pentru aprecierea lor critică, precum şi pentru creaţia artistică.
Pe de altă parte, vedem ştiinţa dedicîndu-se independent, pentru sine, cugetării asupra frumosului şi produ-cînd numai generalităţi care nu ating opera de artă în ceea ce are ea propriu, adică o filozofie abstractă a frumosului."
1. în ce priveşte primul mod de a proceda, care are. ca punct de plecare empiricul, acest mod este drumul necesar pentru cel ce gîndeşte să devină erudit în ale artei. [...]
a) [...] ...prima cerinţă este să cunoşti precis domeniul imens al operelor de artă individuale antice şi moderne, opere de artă care în parte au pierit deja, în parte aparţin unor ţări sau continente îndepărtate şi pe care vitregia sorţii le-a răpit vederii directe. Şi apoi, fiecare operă de artă aparţine timpului său, poporului său, mediului său, şi depinde de reprezentări şi scopuri - istorice particulare sau de alte reprezentări şi scopuri, din care cauză erudiţia în

materie de artă cere
53
de asemenea şi o mare bogăţie de cunoştinţe istorice, şi anume totodată cunoştinţe foarte speciale şi, întrucît tocmai natura individuală a operei de artă se referă la ceea ce este individual, cerînd, pentru a fi înţeleasă şi explicată, să se ţină seama de ceea ce are specific. [...] b) [...] ...aceste puncte de vedere însă constituie, la fel ca la alte ştiinţe care au un început empiric, criterii şi propoziţii generale, iar în generalizarea formală, şi mai largă, teoriile artelor. [...] Astfel, de exemplu, *Poetica* lui Aristotel, a cărui teorie despre tragedie prezintă şi acum interes ; iar şi mai precis dintre scrierile celor mai vechi *Ars poetica* a lui Horaţiu şi scrierea lui Longin despre sublim ne pot da o idee generală despre felul cum era mînuită o astfel de teoretizare. Determinaţiile generale ce erau abstrase trebuiau să aibă îndeosebi valoare de prescripţii şi reguli în conformitate cu care, mai ales în epoci de decadenţă a poeziei şi artei, trebuiau produse operele de artă. Totuşi aceşti medici ai artei prescriau pentru vindecarea acesteia reţete şi mai puţin sigure decît prescriau ceilalţi medici pentru restabilirea sănătăţii.
Referitor la teoriile de acest fel, vreau doar să notez că, deşi în ce priveşte amănuntele, ele conţin multe lucruri instructive, observaţiile lor au fost, totuşi, abstrase dintr-un cerc foarte limitat de obiecte de artă, considerate tocmai ca fiind cele autentic frumoase, care însă nu cuprindeau decît o sferă îngustă a domeniului artei. Privite pe altă latură, astfel de determinări sînt în parte reflexii foarte banale, care, dată fiind generalitatea lor, nu merg pînă la scoaterea în evidenţă a particularului, lucru care are însă o importanţă deosebită. Astfel, «us-menţionata scriere a lui Horaţiu este plină de atare reflexii, fiind desigur tocmai din acest motiv o carte pentru toţi, dar care, chiar pentru aceasta, conţine multe lucruri ce nu spun nimic [...]. Un alt obiectiv al acestor scrieri nu consta în scopul explicit de a acţiona direct asupra producerii unor opere de artă autentice, ci
54
ele manifestau intenţia ca, prin astfel de teorii, să formeze judecata în aprecierea operelor de artă şi în ge-• neral gustul; în această privinţă *Elements of criticism* a lui Home, scrierile lui Batteur şi *Introducerea în ştiinţele frumoase* a lui Ramler au fost pe timpul lor opere mult citite. [...] Rămîne însă pentru totdeauna valabil faptul că fiecare om apreciază operele de artă sau caracterele, acţiunile sau evenimentele pe măsura vederilor saJe şi a structurii sale sufleteşti şi, cum amintita cultivare a gustului nu se referea decît la ceea ce este exterior şi necomplet, şi în afară de aceasta nici prescripţiile sale nu şi le scotea decît dintr-un cerc îngust de opere artistice şi dintr-o cultură limitată a intelectului şi sufletului, sfera ei era insuficientă şi incapabilă să prindă ceea ce este interior şi adevărat şi să agerească ochiul pentru cuprinderea acestui interior şi a acestui adevăr. [...]
c) Maniera mai veche a acestei teoretizări, precum şi aceea a menţionatelor reguli practice, a fost dată hotărît la o parte deja şi în Germania — îndeosebi prin apariţia unei poezii cu adevărat vii —, iar dreptul geniului, operele lui şi efectele acestora au fost recunoscute ca valabile contra pretenţiilor deplasate ale mai sus amintitelor legităţi şi potopuri de teorii. Din aceste temelii ale unei arte autentice, spirituale, precum şi din receptarea ei simpatetică şi din pătrunderea ei, au luat naştere capacitatea şi libertatea de a gusta şi recunoaşte marile opere de artă existente de mult ale lumii moderne, ale evului mediu sau ale unor popoare cu totul străine de antichităţi (de exemplu, operele de artă indiene), opere
, care, din cauza vechimii lor sau a naţionalităţii lor străine, posedă, desigur, pentru noi o latură stranie, dar care, cu tot caracterul lor straniu, cuprind un conţinut valoros, comun tuturor oamenilor, şi pe care numai prejudecăţile teoriei au fost în,, stare să pună pecetea de producţii ale unui prost-gust barbar. Această recunoaştere generală a unor opere de artă ce ies din cercul şi formele puse cu
55
precădere la baza abstracţiilor teoriei a dus înainte de toate la recunoaşterea unui gen

particular de artă, la recunoaşterea artei romantice, şi a devenit necesar ca noţiunea şi natura frumosului să fie concepute într-un mod mai profund decît acela în care au fost în măsură să le conceapă amintitele teorii. De aceasta s-a legat de îndată faptul că conceptul pentru sine însuşi, spiritul gîn-ditor, s-a cunoscut acum şi el, la rîndul lui mai **adine** pe sine, în filozofie, iar prin aceasta el a fost nemijlocit determinat să considere şi esenţa artei într-un mod mai temeinic, în felul acesta deci, paralel cu momentele acestui proces mai general, a devenit învechit menţionatul mod de a „reflecta asupra artei, acea teoretizare, atît ca principii, cît şi ca elaborare şi aplicare. Numai erudiţia în materie de istorie a artelor şi-a păstrat valoarea-i permanentă, şi trebuie cu atît mai mult să şi-o păstreze cu cît, prin amintitul progres al capacităţii spirituale, orizontul ei s-a lărgit în toate direcţiile. Sarcina şi chemarea ei constau în evaluarea estetică a operelor de artă individuale şi în cunoaşterea circumstanţelor istorice care condiţionează din exterior opera de artă. Numai această evaluare, făcută cu pătrundere şi cu spirit, şi sprijinită pe cunoştinţe istorice, ne lasă să pătrundem individualitatea întreagă a unei opere de artă ; cum a pătruns, de exemplu, Goethe, care a scris mult despre artă şi opere de artă. Teoretizarea propriu-zisă nu e scopul acestui mod de tratare, deşi acesta lucrează, e adevărat, şi cu principii şi cu categorii abstracte, putînd să alunece pe acest teren fără a-şi da seama; totuşi, cînd cercetătorul nu se lasă reţinut de acestea, ci are în vedere numai amintitele descrieri concrete, el furnizează în orice caz piesele intuitive şi constatările justificative pentru filozofia artei, fapte în ale căror amănunte istorice particulare aceasta nu poate
intra.
Acesta ar fi primul mod de a studia arta, mod care
pleacă de la particular şi de la dat.
56
2. Trebuie deosebit de acest mod în chip esenţial procedeul opus, anume reflexia în întregime teoretică care caută să cunoască frumosul ca atare din sine însuşi şi să-i aprofundeze ideea. Se ştie că Platon a început să formuleze pentru cercetarea filozofică într-un fel mai adînc exigenţa ca obiectele să nufie cunoscute în ceea ce ele au particular, ci-n ceea ce au universal [sau general], în genul lor, în modul-lor-de-a-fi în sine şi pentru sine, întrucît el susţinea că adevărul nu-l constituie acţiunile bune individuale, părerile adevărate, oamenii frumoşi sau operele de artă frumoase, ci adevărul este binele, frumosul, adevărul însuşi. Acum, dacă **vrem** să cunoaştem de fapt frumosul conform esenţei şi conceptului său, aceasta n-o putem face decît prin conceptul gîndirii, concept care prin natura logic-metafizică a ideii în generai, precum şi a ideii particulare a frumosu-l u i intră în conştiinţa gînditoare. Dar această considerare a frumosului pentru sine în ideea lui poate deveni ea însăşi din nou o metafizică abstractă şi, cu toate că Platon e luat aici ca temei şi conducător, totuşi abstracţia platoniciană nu e îngăduit să ne mai mulţumească, nici chiar cît priveşte ideea logică a frumosului, Chiar şi pe aceasta noi trebuie s-o concepem mai profund şi mai concret, doarece lipsa de conţinut de care e afectată ideea platonică nu mai mulţumeşte nevoile filozofice mai bogate ale spiritului nostru de azi. [...]
3. Conceptul filozofic al frumosului, pentru a indica numai în chip provizoriu adevărata lui natură, trebuie să conţină, mijlocite în sine, ambele extreme menţionate, întrucît el uneşte universalitatea [sau generalitatea] metafizică cu modul-determinat al unei particularităţi reale. Numai astfel este el cuprins, în sine şi pentru sine, în adevărul său. Pentru că, pe de o parte, el este atunci, faţă de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuşi, căci, conform propriului său concept, el trebuie să
57

se dezvolte într-o totalitate de determinaţii, şi el însuşi, ca şi desfăşurarea lui, conţine necesitatea particularităţilor sale, precum şi pe aceea a progresului şi trecerii lor una în alta; pe de altă parte, particularităţile la care se trece poartă în ele generalitatea şi esenţialitatea conceptului, ele înfăţişîndu-

se ca particularităţi proprii ale acestuia. Amîndouă aceste laturi lipsesc modurilor de a considera arta, amintite pînă acum, motiv pentru care numai acest concept plin duce la principii substanţiale necesare şi totale. *(E.,* I, 20-28)

...arta nu mai oferă acea-- satisfacţie a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare şi popoare au căutat-o în ea, şi-au aflat-o numai în ea .[...]. ...prezentul, datorită stării lui generale, nu este priincios artei.

...arta este şi rămîne pentru noi, în privinţa celei mai înalte destinaţii a sa, ceva ce aparţine trecutului. Cu aceasta, ea şi-a pierdut pentru noi şi adevărul autentic şi vitalitatea şi e transpusă mai mult în reprezenta r e a noastră decît s-ar afirma, în cuprinsul realităţii, necesitatea ei de odinioară, ocupîndu-şi locu-i superior. [...] Deoarece ştiinţa despre artă este în timpul nostru şi mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă deplină satisfacţie. Arta ne invită să fie considerată de pe poziţiile gîndirii, şi anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înţelegem ştiinţific ce este arta. (E., I, 16-l7)

VALORIFICĂRI

Mai putem considera, încă pe scurt, o latură celebră a filozofiei lui Platon, şi anume estetica, cunoaşterea

a ceea ce este frumosul. Şi în ce priveşte frumosul. Platon a înţeles unicul gînd adevărat, că esenţa frumo-» sului este inteligibilă, este ideea raţiunii. Cînd vorbeşte despre o frumuseţe spirituală, el trebuie înţeles aşa : frumuseţea ca frumuseţe este frumuseţea sensibilă, ea nu există în alt loc, nu se ştie unde ; dar ceea ce în cuprinsul sensibilului e frumos este spiritual. Aici avem acelaşi caz pe casre-l avem cît priveşte ideea lui Platon în general. După cum esenţa şi adevărul a ceea ce apare este ideea, tot astfel adevărul frumosului care apare este aceeaşi idee . Raportul cu ceea ce e corporal, fiind un raport al dorinţei sau al plăcutului şi utilului, nu este un raport faţă de corporal ca frumos, ci un raport faţă de el ca faţă de ceva numai sensibil, adică un raport al individului faţă de ceva individual . Or, esenţa frumosului este numai simpla idee a raţiunii existînd în mod senzorial, ca un lucru; dar conţinutul frumosului nu este altceva decît ea, ideea . Frumosul este în chip esenţial o esenţă spirituală ; a) el nu este numai lucru sensibil, ci este realitatea supusă formei generalului, adevărului. însă P) acest general nu-şi păstrează forma generalităţii, ci generalul este conţinut a cărui formă este modul senzorial, modul determinat de a fi al frumosului. Şi în ştiinţă generalul are iarăşi forma generalului sau a conceptului. Frumosul însă apare ca lucru real sau, în limbă, ca reprezentare, felul în care obiectivul există în spirit. Natura, esenţa frumosului etc, conţinutul frumosului este cunoscut numai de către raţiune, acelaşi conţinut pe care îl posedă şi filozofia : şi potrivit esenţei sale, frumosul poate fi apreciat numai de filozofie. Raţiunea înfăţişîndu-se în frumos în felul de a fi al lucrurilor, frumosul rămîne sub nivelul cunoaşterii şi tocmai de aceea Platon a aşezat adevărata

Hippias major, p. 292 (p. 433). *Ibidem,* p. 295 şi urm. (p. 439 şi urm.). *Ibidem,* p. 302 (p. 455-456).

59

apariţie a frumosului ca fiind spiritualul în cunoaştere, unde aceasta există în modul spiritului. *(F.,* I. 561)

Critica puterii de judecată este remarcabilă prin aceea că în ea Kant a exprimat reprezentarea, ba chiar gîndul Ideii. Reprezentarea unui intelect intui-tiv, a unei finalităţi interne etc. este universalul, gîndit totodată ca fiind în el însuşi concret. De aceea, numai în aceste reprezentări filozofia kantiană se dovedeşte a fi speculativă. Mulţi, şi îndeosebi Sch.il Ier, au găsit în ideea frumosului artistic, a unităţii concrete a gîndului şi a reprezentării sensibile, o ieşire din abstracţiile intelectului separator ; alţii, în intuiţia şi conştiinţa ce este viu, în genere, fie a vieţii naturale, fie a vieţii intelectuale. Opera de artă şi individualitatea vie sînt, desigur, limitate în conţinutul lor; Ideea însă — cuprinzătoare şi din punctul de vedere al conţinutului, Kant o situează în armonia postulată între natură, adică necesitate, şi scopul libertăţii, în scopul final al lumii, gîndit ca realizat. Dar lenea gîndului, cum poate fi ea numită, îşi găseşte, în ce priveşte această Idee supremă, o evadare prea comodă în acel „trebuie", menţinînd astfel, împotriva realizării efective a scopului final, separarea dintre concept şi realitate. Dimpotrivă, prezenţa organismelor vii şi a frumosului artistic arată, chiar pentru simţire şi pentru intuiţie, realitatea efectivă a idealului. De aceea reflecţiile kantiene asupra acestor obiecte ar fi deosebit de potrivite pentru a conduce conştiinţa la sesizarea şi gîndirea Ideii concrete. *(E.L.,* i32)

Aici, în puterea de judecată estetică, vedem unitatea nemijlocită a generalului cu particularul, deoarece frumosul este tocmai această unitate nemijlocită lipsită de concept. Kant o situează în subiect, şi ea este ceva subiectiv, sau, mai exact, ceva limitat; -şi, fiind estetică, această

60

unitate este şi inferioară, întrucît ea nu este unitatea prinsă în concept, unitatea conceptuală. *(F.,* II, 625)

Pentru forma ideală a frumuseţii, Kant formulează ideea „unei imaginaţii ascultînd de legi proprii, ideea unei legităţi fără legi şi ideea unei concordanţe libere a imaginaţiei cu intelectul". Explicaţiile [date de Kant] privitor la acest fel de a vedea sună foarte empiric; de exemplu, explicaţia referitoare la o idee estetică, care ar fi „acea

reprezentare a imaginaţiei care frămîntă mult gîndirea ; fără să-i fie cu toate acestea adecvat vreun con-"Cept determinat oarecare, idee care aşadar nu poate fi complet exprimată şi nici făcută inteligibilă de nici o limbă" ; aceasta fiindcă nu se arată semnul nici celei mai mici bănuieli că aici ne aflăm în domeniul raţiunii.
Cînd, la rezolvarea antinomiei gustului, Kant ajunge la raţiune ca la „cheia soluţiei enigmei" raţiunea nu e pentru el altceva decît „ideea nedeterminată a suprasen-sibilului în noi care nu poate fi făcută să devină mai inteligibilă" ; ca şi cînd nu el însuşi ar - fi fost acela care ne-a dat un concept al suprasensibilului în identitatea conceptului naturii şi al libertăţii. Potrivit lui Kant, „o idee estetică nu poate deveni cunoaştere, deoarece ea este o intuiţie a imaginaţiei, pentru care nu se poate găsi niciodată un concept adecvat: o idee a raţiunii nu poate niciodată deveni cunoaştere, fiindcă ea conţine un concept al suprasensibilului pe măsura căruia niciodată nu poate fi găsită o intuiţie ; ideea raţiunii este o reprezentare inexprimabilă a imaginaţiei, iar conceptul suprasensibilului este un concept nedemonstrabil al raţiunii ; ca şi cînd ideea estetică nu şi-ar avea exprimarea în ideea raţiunii, iar ideea raţiunii nu şi-ar avea în frumu-

Critica puterii de judecată (ed. a IlI-a, 1799), p. 69. *Ibidem,* 192-l93. *Ibidem,* 238-240.

6t

sete ceea ce Kant numeşte demonstraţie, anume : înfăţişare a conceptului în intuiţie. [...] Deoarece în frumuseţe ca idee sesizată cu simţurile, sau mai bine : ca idee intuită, forma opunerii intuirii şi a conceptului este înlăturată, Kant consideră această eliminare a opoziţiei ca pe ceva negativ în conceptul unui ce suprasensibil în genere; dar nu în sensul că acesta ar fi intuit ca frumuseţe, sau, cum se exprimă Kant, ar fi dat în experienţă, şi nici în sensul că principiul frumuseţii, fiind înfăţişat ca identitate a conceptului de natură cu conceptul de libertate, suprasensibilul ar fi cunoscut — cel puţin într-un chip superficial — ca substrat inteligibil al naturii din afara şi din interiorul nostru, ar fi considerat ca lucru-în-sine, cum defineşte Kant suprasensibilul; şi mai puţin încă ar depinde exclusiv "de opoziţia permanentă, pusă o dată pentru totdeauna la baza relaţiei dintre suprasensibil şi sensibil, faptul că suprasensibilul nu este afirmat nici ca cognoscibil, nici ca intuibil. Raţionalul fiind menţinut ferm în această opoziţie imobilă ca element suprasensibil şi absolut negativ atît al intuirii, oît şi al cunoaşterii raţionale, esteticului i se conferă faţă de puterea de judecată şi de subiectivitate o relaţie pentru care suprasensibilul devine pentru facultatea noastră de cunoaştere principiu al unei finalităţi a naturii, dar a cărui intuire nu apare în faţa ideii şi a cunoaşterii şi a cărei idee nu se înfăţişează nici ea intuiţiei. Prin urmare, iarăşi, nu ştim nimic despre suprasensibil întrucît este principiu al esteticului, iar frumosul devine ceva ce se referă absolut mimai la facultatea omenească de cunoaştere şi ceva ce este numai un joc armonios al diverselor forţe ale omului, devine deci pur şi simplu ceva finit şi subiectiv. *(S.F.C.S.,* 35-37)

Falsa infinitate, îndeosebi în forma progresului cantitativului la infinit — această continuă depăşire a limitei, care e neputinţă de a o suprima şi per-

62

petuă recădere în ea —, este privită de obicei ca ceva sublim şi ca un fel de cult divin, după cum în filozofie ea a fost considerată ca ultim cuvînt.[v] Acest progres a servit ca temă pentru variate tirade, admirate ca nişte producţii sublime. De fapt însă, această sublimitate modernă nu face mare obiectul, care mai curînd scapă, ci numai subiectul, care înghite în el cantităţi aşa de mari. Sărăcia acestei elevaţii rămase subiectivă, care urcă sus pe scara cantitativului, se trădează prin ea însăşi prin faptul că ea mărturiseşte că în munca ei zadarnică nu ajunge mai aproape de ţinta infinită, care, pentru a fi atinsă, e, evident, nevoie să se recurgă ia alte procedee.
în următoarele tirade de felul acesta nf se spune în acelaşi timp în ce se transformă o astfel de ascensiune şi cum încetează. Kant, de exemplu, consideră ca sublim *(Critica raţiunii practice,* Concluzie) : „...cînd subiectul, se ridică cu gîndul deasupra locului ce ocupă în lumea sensibilă şi face asociaţii tot mai vaste, mergînd pînă la infinit, adaugă stele supra stele, lumi peste lumi, sisteme peste sisteme, şi pe deasupra lasă gîndul să zăbovească la timpul nemărginit al mişcărilor lor periodice, al începutului şi duratei lor viitoare. Reprezentarea sucombă sub această înaintare în depărtarea imensă, unde cea mai îndepărtată lume are m e r e u una şi mai îndepărtată, trecutul cel mai îndepărtat are înapoia lui unul si mai îndepărtat, viitorul cel mai îndepărtat are mereu altul înaintea lui ; gîndul suco m-b ă la reprezentarea aceasta a nemăsurabilului, întocmai cum, în vis, cineva, înaintînd dea lungul unui coridor tot mai departe, cît vede cu ochii mereu mai departe, fără să-i poată întrevedea capătul, ar sfîrşi prin a cădea sau a ameţi."
Această expunere, în afară de faptul că condensează conţinutul înălţării cantitative într-o descriere sugestivă, merită îndeosebi laudă pentru sinceritatea cu care arată ce se întîmplă pînă la sfîrşit cu această înălţare : gîndul

63

sucombă şi sfîrşitul e cădere şi ameţeală. Ceea ce face să sucombe gîndul, producînd căderea lui şi ameţeală, nu e altceva decît plictiseala repetiţiei, care face să dispară limita, şi iarăşi să reapară, pentru a dispărea din nou, făcînd în felul acesta să se nască şi să dispară, fără încetare, unul pentru altul şi unul î n altul ceea ce e dincolo în ceea ce e dincoace, ceea ce e dincoace în ceea ce e dincolo şi lăsînd

în urmă numai sentimentul neputinţei acestui infinit şi acestui „trebuie să fie", infinit care vrea să devină stăpîn al finitului şi nu poate deveni. [...] •
Infinităţii care se referă la intuiţia sensibilă exterioară, Kant îi opune cealaltă infinitate, cînd „individul se reîntoarce la eul său invizibil şi opune absoluta libertate a Voinţei sale ca eu pur tuturor terorilor destinului şi tiraniei, începînd cu împrejurările ce îi sînt mai apropiate, zicînd ca ele să dispară pentru el; chiar şi pe acelea ce par durabile, lumi peste lumi, le lasă să se năruiască şi, singuratic, se cunoaşte pe sine egal sieşi."
în această solitudine cu sine, eul e fără îndoială atingere a acelui „dincolo", el a ajuns la sine însuşi, e la sine, e dincoace. In pura conştiinţă de sine e transformată în afirmaţie şi prezenţă negativitatea absolută, , care, în amintita înaintare dincolo de cîtimea sensibilă, nu e decît fugă. Dar, întrucît acest eu pur se fixează în forma sa abstractă şi lipsită de conţinut, el are în faţa sa ca pe un „dincolo" fiinţa determinată în general, plenitudinea universului natural şi spiritual. Apare aici aceeaşi contradicţie care stă la baza progresului la infinit: anume un mod-de-a-fi-reîntors-în-sine care e în chip nemijlocit totodată mod-de-a-fi-în-afara-sa; e raportare la al său alt ceva ca la.a sa nefiinţă, raportare care rămîne dorinţă, deoarece eul şi-a fixat, pe de o parte, golul lui inconsistent şi lipsit de conţinut, iar ca al său dincolo e fixat plenitudinea ce rămîne totuşi prezentă în negaţie.
64 -
Kant însoţeşte aceste două feluri de sublim de observaţia că „admiraţia faţă de prima dintre ele, de cea exterioară, şi respectul pentru a doua, cea internă, îndeamnă fără îndoială la cercetare, nu pot înlocui însă defectul lor". El declară deci amintitele elevaţii nesatisfăcătoare pentru raţiune, care nu se poate opri la ele şi la sentimentele trezite de ele şi nu poate considera ca ultim cuvînt golul şi ceea ce e „dincolo". *(Ş.L.,* 217-219)
Kant a deosebit sublimul de frumos într-un fel foarte interesant, iar consideraţiile pe care el le face în legătură cu aceasta în prima parte a *Criticii puterii de judecată,* începînd de la § 20, prezintă încă interes, în ciuda prolixităţii lor şi a reducerii tuturor determinaţiilor la ceva subiectiv, la o facultate a afectivităţii, a imaginaţiei, a raţiunii etc. în principiul ei general, această reducere trebuie s-o recunoaştem ca justă în sensul că sublimul, cum se exprimă Kant, nu este conţinut în nici un lucru a.l naturii, ci numai în sufletul nostru, în măsura în care devenim conştienţi că sîntem superiori naturii din noi şi, prin aceasta, şi naturii din afara noastră. [...] Sublimul este în general încercare de a exprima infinitul fără a găsi în lumea fenomenelor un obiect care să se dovedească potrivit pentru această reprezentare. Infinitul, tocmai fiindcă este scos pentru sine, ca semnificaţie invizibilă şi lipsită de formă, din întregul complex al obiectivităţii şi este transformat în ceva interior, rămîne inexprimabil ca infinitate şi deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului.
Primul conţinut pe care-l primeşte aici semnificaţia constă în faptul că, faţă de totalitatea celor ce apar, ea este unitatea substanţială în sine, care, fiind ea însăşi gînd pur, nu există decît pentru gîndul pur. [...] Dar [...] relaţia pozitivă adineauri amintită se converteşte în raportul negativ conform căruia substanţa trebuie să
65
fie curăţită de ceea ce apare ca ceva particular şi, în consecinţă, ca neadecvat substanţei şi dispărand în ea.
Această plăsmuire, nimicită, la rîndul ei tocmai prin ceea ce ea expune, întrucît expunerea conţinutului se dovedeşte a fi în acelaşi timp suprimare a expunerii, este sublimul. Sublim pe care noi nu avem voie să-l aşezăm deci în ceea ce are sufletul pur şi subiectiv şi în ideile raţiunii lui, aşa cum face Kant, ci trebuie să-l cuprindem în substanţa unică şi absolută, ca pe unul ce e întemeiat în conţinutul care este reprezentat. *(E.,* I, 37l-372)
...frumosul artistic a fost recunoscut ca unul dintre termenii medii care rezolvă şi readuc la unitate opoziţia şi contradicţia spiritului în sine abstract şi a naturii — atît a naturii exterioare, cît şi a celei interioare, adică a sentimentului subiectiv şi a constituţiei noastre afective.
Filozofia kantiană a fost aceea care nu numai că simţise nevoia acestui punct de unificare, ci l-a şi cunoscut deja în mod precis, aducîndu-l în faţa reprezentării. [...] în această privinţă, *Critica puterii de judecată,* operă în care Kant tratează despre judecata estetică şi teleologică, este instructivă şi remarcabilă. [...] ...judecata estetică [...] n-ar lua naştere nici din intelect ca ataredin intelect ca facultate a conceptelor, şi nici din intuiţia sensibilă şi din diversitatea variată a acesteia ca atare, ci s-ar desprinde din jocul liber al intelectului şi al imaginaţiei, în acest acord al facultăţilor de cunoaştere obiectul este raportat la subiect şi la sentimentul de plăcere al acestuia. [...]

...în frumos [...] generalul şi particularul, scopul şi mijloacele, conceptul şi obiectul se întrepătrund total. Astfel şi în frumosul artistic Kant vede un acord în care însuşi particularul este adecvat conceptului. *(E.,* I. 62-65)

Trebuie să-i recunoaştem lui Schiller marele merit de a fi sfărîmat subiectivitatea şi natura abstractă a gîn-dirii kantiene şi de a fi cutezat, pe deasupra lor, să facă încercarea de a prinde prin gîndire unitate şi concilierea ca pe ceea ce constituie adevărul, căutînd să realizeze artistic această concepţie. Căci în consideraţiile sale estetice Schiller nu a avut în vedere numai arta şi interesele ei, neţinînd seama de raportul ei cu filozofia propriu-zisă, ci el a comparat interesul său pentru frumosul artistic cu principiile filozofice, şi numai plecînd de la acestea şi cu acestea a pătruns el în natura mai adîncă şi în conceptul frumosului. De asemenea se simte în operele unei anumite perioade a creaţiei sale că Schiller s-a ocupat cu gîndirea ; chiar mai mult decît ar fi fost avantajos pentru frumuseţea naivă a operei de artă. Intenţionalitatea unor reflexii şi chiar interesul pentru conceptul filozofic sînt vizibile în unele dintre poeziile sale. I s-a şi reproşat acest fapt, mai ales pentru a-l acuza şi coborî în faţa naivităţii totdeauna aceeaşi şi netulburate de concept şi a obiectivităţii goetheene. Dar, sub acest raport, ca poet Schiller n-a făcut decît să plătească tribut timpului său, tribut împovărător, care nu i-a făcut decît onoare acestui suflet sublim şi acestei naturi adinei, iar ştiinţei şi cunoaşterii nu i-a adus decît folos. în aceeaşi epocă, aceeaşi stimulare ştiinţifică l-a sustras şi pe Goethe de la arta poeziei, domeniul său propriu-zis. Dar, după cum Schiller se adîncise în considerarea profunzimilor interioare ale spiritul ui, tot aşa constituţia sufletească proprie lui Goethe l-a condus pe acesta spre latura naturală" a artei, la natura exterioară, la organismele plantelor şi anirrîalelor, la cristale, la formarea norilor şi la culori, în această investigaţie ştiinţifică, Goethe aducea cu sine marea sa simţire şi judecată, care, în aceste domenii, a răsturnat felul de a privi lucrurile al intelectului şi erorile rezultate de aici, întocmai cum, de cealaltă parte, Schiller a ştiut să arate valoarea ideii liberei totalităţi

a frumuseţii contra felului în care considera intelectul voinţa şi gîndirea. O serie de producţii schilleriene aparţin acestei pătrunderi adînci în natura artei, şi îndeosebi lucrarea *Scrisori despre educaţia estetică.* [...] Frumosul este deci contopirea raţionalului cu sensibilul, iar această contopire este considerată drept ceea ce e cu adevărat real. în liniile ei generale, această concepţie schilleriană poate fi recunoscută deja în *Graţie şi nobleţe,* precum şi în poeziile **lui** Schiller ; recunoscută în faptul că poetul face cu predilecţie din lauda femeilor obiect al creaţiilor sale, iar în caracterul acestora el a recunoscut şi a subliniat tocmai prezenţa îmbinării spontane a spiritualului cu naturalul

Această unitate a generalului şi a particularului, a libertăţii şi necesităţii, a spiritualităţii şi naturalului, pe care a conceput-o Schiller ştiinţific ca principiu şi esenţă a artei şi pe care fără încetare s-a străduit s-o înfăptuiască în viaţa reală cu ajutorul artei şi al educaţiei estetice, a devenit după aceea, ca idee propriu-zisă, principiu al cunoaşterii şi al existenţei, iar ideea a fost recunoscută ca ceea ce e unicul adevăr şi unica realitate. Prin aceasta, cu Schelling ştiinţa a urcat pe poziţia ei absolută, şi cînd arta a început să.-şi afirme deja natura şi demnitatea sa particulară în raport cu supremele interese ale omului au fost descoperite şi conceptul şi locul ştiinţific al artei, iar arta, cu toate că interpretată, „sub un anume aspect, încă în chip fals (ceea ce nu e locul să dezbatem aici), a fost totuşi înţeleasă conform înaltei şi adevăratei sale determinaţii. Fără îndoială, mai înainte deja Winckelmann, însufleţit de contemplarea idealurilor celor vechi, a deschis calea unei noi înţelegeri în studiul artei, liberîndu-l de punctele de vedere oferite de scopurile ordinare, precum şi de acela al simplei imitări a naturii; el a invitat cu insistenţă mare cercetătorii să caute ideea artei în operele de artă şi în istoria artelor. Căci Winckelmann trebuie considerat drept unul dintre oamenii care au ştiut să descopere pe seama spiritului un nou organ şi procedee şi moduri de a vedea «cu totul noi în cîmpul artei. Cu toate acestea, concepţia lui a exercitat relativ puţină influenţă asupra teoriei şi asupra cunoaşterii ştiinţifice a artei.

Apropiaţi în timp de reînvierea ideii filozofice, dornici de noutate şi în căutare a ceea ce surprinde şi face să fii remarcat, Aug. Wi l h. şi Fr i e dr. v. Sch l ege l (pentru a atinge pe scurt mersul dezvoltării ulterioare) şi-au însuşit din ideea filozofică atîta cît au fost în stare să primească naturile lor nefilozofice, ci în mod esenţial critice. [...] Dar "cum critica lor n-a fost însoţită de o cunoaştere filozofică temeinică a criteriului de apreciere la care au recurs, acesta a păstrat în el ceva nedeterminat şi nesigur, **încît** cei doi critici au înfăptuit cînd prea mult, cînd prea puţin. De aceea, deşi trebuie să li

se recunoască marele **merit** de a fi scos din nou în lumină şi de a fi preţuit cu dragoste creaţii de artă vechi şi puţin apreciate de contemporanii lor, cum e pictura italiană mai veche şi cea flamandă, *Cinlegul Nibelungilor* etc, de a fi căutat cu zel să cunoască şi să înveţe apoi şi pe alţii lucruri puţin cunoscute, ca poezia şi filozofia indiană, totuşi fraţii Schlegel au atribuit acestor epoci o valoare prea mare; în curînd au căzut ei înşişi în greşeala de a admira lucruri mediocre, ca de exemplu cmnediile lui Holberg. şi de a atribui o valoare universală unor creaţii de valoare numai relativă ; ori s-au arătat entuziasmaţi pentru direcţii false şi puncte de vedere de ordin secundar, considerîndu-le, cu sfidare, drept poziţii supreme. *fa.,* I. 66-69)

în ceea ce priveşte cunoaşterea, iubirea vie şi pătrunderea idealului grec. Winckelmann a fost mai cu seamă acela care, cu însufleţirea izvorîtă din intuiţia sa reproductivă şi cu tot atît de mare pricepere şi tact, a pus capăt vorbăriei lipsite de precizie despre idealul fru-

68

69

museţii elene, **caracterizînd** separat şi precis formele părţilor, întreprindere care numai astfel putea fi instructivă. La rezultatele obţinute de el se mai pot adăuga, se înţelege, încă multe observaţii judicioase, pot.fi exceptate unele lucruri şi aşa mai departe ; trebuie să ne ferim însă ca din cauza lipsei vreunui amănunt sau al unor greşeli comise de Winckelmann să dăm uitării lucrul principal stabilit datorită lui. Cu toată lărgirea cunoştinţelor noastre în domeniul despre care este acum vorba [idealul sculpturii elene, *n.n.],* va trebui mereu să ţinem seamă că cele stabilite de el sînt esenţiale. *(E,,* II, 117)

...Winckelmann [...] a indicat cu cea" mai mare pătrundere şi în chipul cel mai nimerit formele particulare şi felul în care aceste figuri ideale au fost tratate şi elaborate , de artiştii Eladei, pentru ca ele să poată trece de ideal al sculpturii. *(E.,* II, 121)

în timpul din urmă, îndeosebi Winckelmann a atras atenţia asupra opoziţiei dintre ideal şi natură, opoziţie devenită importantă. După cum am amintit deja mai înainte, însufleţirea lui Winckelmann s-a aprins în contact cu operele anticilor şi cu formele lor ideale şi el nu s-a liniştit pînă n-a înţeles calitatea excelentă a acelor opere şi n-a introdus din nou în lume recunoaşterea şi studierea acestor capodopere ale artei. Dar din această recunoaştere a ieşit apoi o manie a reprezentării ideale în care se credea că rezidă frumuseţea, dar s-a căzut în insipiditate şi în superficialitate lipsită de caracter şi de viaţă. *(E.,* I, 167)

Degajarea şi reunirea acestor forme [ideale ale anticilor, *n.n.]* este însă meritul uriaş al lui Winckelmann, deşi în ce priveşte anumite criterii s-au putut strecura greşeli. *(E.,* I, 178)

Winckelmann a scris şi el o operă lipsită de maturitate despre alegorie, operă în care — confundînd însă în

?o

bună parte simbol şi alegorie **gorii.** *(E.,* **I,** 408)

înşiră o mulţime de ale-

...s-au făcut din cercetările asupra artelor frumoase cercetări privitoare la sentimente şi s-a căutat care ar fi care sentimentele ce trebuie să fie trezite prin artă. [...] Această direcţie a reflexiei datează mai cu seamă de pe timpul lui Moses Mendelsohn ; în scrierile lui pot fi găsite numeroase, consideraţii de acest gen. Totuşi, astfel de cercetări nu duc departe, căci sentimentul este regiunea-nedetei minată, obscură a spiritului. Ceea ce este simţit rămîne învelit în forma abstractei subiectivităţi individuale, motiv pentru care şi diferenţele sentimentului sînt cu totul abstracte, nu sînt diferenţe ale lucrului însuşi. [...] De aceea studierea sentimentelor trezite, sau care trebuie să fie trezite de artă, se opreşte la ceva cu totul nedeterminat *şi* este un fel de cercetare care face abstracţie tocmai de conţinutul propriu-zis şi de esenţa concretă şi de conceptul acestuia, fiindcă reflexia asupra sentimentelor se mulţumeşte cu observaţia afecţiunii subiective şi a particularităţii ei, în loc să se adîncească în obiect, in opera de artă, şi să lase la o parte simpla subiectivitate şi stările ei. *(E.,* I, 38-39)

...atît pentru conţinutul filozofiei, cît şi pentru filozofarea subiectivă, este afirmat [de Schelling, *n.n.]* un unic principiu : ni se pretinde să ne aşezăm pe poziţiile intuiţiei intelectuale. Pe de altă parte, totuşi, şi acest principiu trebuie verificat; acest lucru se întîmplă în opera de artă. Aceasta este modul suprem de obiectivare a raţiunii, deoarece în ea reprezentarea sensibilă se uneşte cu intelectualitatea : existenţa senzorială este numai expresie a spiritualităţii. Suprema obiectivitate pe care o atinge eui, subiectul, suprema identitate a obiectivului cu subiectivul este ceea ce Schelling numeşte imaginaţie;

71

iar obiectul, intuiţia inteligentă a ei este arta. Astfel arta este considerată ca tot ceea ce este **mai**

profund şi mai înalt, care înfăţişează îmbinate în unitate intelectualul şi realul, iar filozofarea este prezentată ca fiind această, genialitate a artei. Dar arta şi imaginaţia nu sînt tot ceea ce este mai înalt, deoarece ideea, spiritul nu pot , fi exprimate în mod veritabil în felul în care îşi exprimă arta ideea sa. Această exprimare este totdeauna mod al intuiţiei; şi din cauza acestei forme de existenţă, a acestui mod sensibil, opera de artă nu poate corespunde spiritului. Astfel, este indicată ca poziţie supremă imaginaţia, arta, poziţie care, în subiectul însuşi, este o poziţie subordonată ; şi astfel însăşi această poziţie nu este identitatea absolută a subiectivului cu ceea ce e obiectiv.. *(F.,* II, 67l-672)

Ideea este adevărul şi orice idee este adevăr; acest, lucru trebuie dovedit, şi trebuie arătat că sistematizarea: ideii ca lume este dezvelire necesară, revelaţie necesară., **întrucat** Schelling n-a înţeles această natură, logicul, gîn-direa n-au fost luate în seamă. De aceea intuiţia intelectuală, imaginaţia, opera de artă au fost considerate ca mod de a înfăţişa ideea : „Opera de artă este cel mai înalt şi unicul mod în care ideea există pentru spirit". Insă modul cel mai înalt al ideii este propriul ei element: gîndirea, ideea înţeleasă conceptual este superioară operei de artă. *(F.,* II, 689)

acolo unde ajunge să vorbească şi despre artistului estetic", printre obligaţiile dife-(sociale), ca despre unul din ultimii apendici Fichte vorbeşte şi el de „simţul estetic" ca unire între intelect şi inimă ; şi fiindcă artis-adresează nici numai intelectului, ca savantul,, inimii, ca învăţătorul poporului, ci sufletului

Desigur, „obligaţiile ritelor stări ai moralei, legătură de tul „nu se nici numai

întreg, tuturor facultăţilor unite ale acestuia" , Fichte atribuie artistului estetic şi „culturii estetice o foarte eficientă influenţă asupra promovării scopului raţiunii" .

Dar, în afară de faptul că nu înţelegem cum poate fi vorba, în ştiinţa care se bazează pe opoziţie absolută, cum e acest sistem de etică, de o legătură de unire a intelectului şi a inimii, de totalitatea sufletului (deoarece determinarea absolută a naturii potrivit unui concept înseamnă dominarea absolută a inimii de către intelect, dominare condiţionată de suprimarea unirii), deja poziţia cu totul subalternă în care se înfăţişează cultura estetică arată cît de puţin s-a contat în genere pe ea în vederea desăvîrşirii sistemului. Artei i se atribuie o foarte eficientă influenţă asupra promovării scopului raţiunii, întrucît ea „pregăteşte terenul pentru moralitate, încît atunci cînd apare moralitatea ea găseşte lucrul, deja făcut pe jumătate, anume eliberarea din chingile sensibilităţii".

Este demn de notat felul excelent în care se exprimă Fichte despre frumuseţe, dar fel inconsecvent în raport cu sistemul; în genere nu face nici o aplicare a frumuseţii la sistem şi face nemijlocit o falsă aplicare a acesteia la reprezentarea legii etice.

„Arta, spune Fichte, face din punctul de vedere transcendental punct de vedere obişnuit; întrucît pe prima poziţie lumea este făcută, iar pe a doua ea este dată ; pe poziţia estetică lumea este dată aşa cum e făcută". Prin facultatea estetică este recunoscută o unire adevărată a producerii proprii inteligenţei şi a produsului care i se înfăţişează acesteia ca dat, o unire a eului care se pune pe sine ca nelimitat şi totodată ca limitare sau mod-limitat; sau, mai ourînd, este recunoscută o unire a inteligenţei şi a naturii, natură care tocmai pentru această unificare posedă încă o altă latură

Etica, p. 478. *Ibidem,* p. 480.

decît pe aceea de a fi un produs al inteligenţei. Recunoaşterea unirii estetice a producerii şi a produsului este cu totul altceva decît puterea lui „trebuie-să-fie" absolut şi a năzuinţei şi a progresului infinit: concepte care, îndată ce este recunoscută acum-amintita unire supremă, se anunţă ca antiteze sau numai ca sinteze ale unor sfere subalterne şi, cu aceasta, ca avînd nevoie de o sinteză superioară.

Concepţia estetică este descrisă mai departe astfel: „Lumea dată, natura, are două laturi : ea este produs al limitării noastre şi ea este produs al liberei noastre acţiuni ideale : fiecare formă în spaţiu trebuie considerată ca manifestare a plinătăţii interioare şi a forţei corpului însuşi care le posedă. Cine priveşte lumea potrivit primului fel de a vedea percepe numai forme contorsionate, comprimate, anxioase; acest cineva vede urîţenia. Cine priveşte lumea potrivit celui de-al doilea fel de a vedea vede robusta plenitudine a naturii, viaţa şi elanul ei; acesta vede frumuseţea." Acţiunea inteligenţei în drep-tul natural produsese natura numai ca pe o materie modificabilă ; prin urmare, acea producere nu a fost o acţiune ideală liberă, nu a fost o acţiune a raţiunii, ci a intelectului.

Concepţia estetică a naturii este aplicată şi la legea moralităţii, şi, evident, natura nu avea voie să aibă

înaintea legii etice superioritatea capacităţii unei înfăţişări frumoase. „Legea etică ordonă în chip absolut şi reprimă orice înclinaţie naturală. Cine consideră în felul acesta legea etică se raportă la ea ca sclav. Dar legea etică este în acelaşi timp şi eul însuşi, ea vine din adîncurile interioare ale propriei noastre fiinţe, şi atunci cînd ascultăm de ea, ascultăm totuşi numai de noi înşine. Cine o priveşte astfel, o priveşte estetic." „Noi ascultăm de

Etica, p. 478-479. *Ibidem,* p. 479.

noi înşine" înseamnă că înclinaţia noastră naturală ascultă de legea noastră morală. Dar în contemplarea estetică a naturii ca manifestare a plenitudinii interioare şi a forţei corpurilor nu se întîlneşte o astfel de separare a ascultării, separare ca aceea pe care o vedem, potrivit aceistui sistem, în relaţiile etice obiective, •— în asculta-rea-de-sine-însuşi, înclinaţia naturii ca îngrădită de ra-, ţiunea vecină, impulsul ca supus conceptului. Acest fel necesar de a vedea al acestei moralităţi, în loc să fie

Iestetic, trebuie să fie tocmai acela care arată forma contorsionată, anxioasă, comprimată, care arată urîţenia.

Dacă legea etică pretinde numai independenţă ca determinare după şi prin concepte, dacă natura nu poate ajunge la dreptul său decît prin limitarea libertăţii potrivit conceptului libertăţii multor fiinţe raţionale, şi dacă aceste două modalităţi forţate sînt cele mai înalte prin care omul se constituie pe sine ca om, atunci pentru simţul estetic — care trebuie luat în cel mai larg cuprins al său —, pentru autoformarea desăvarşită a totalităţii în unirea libertăţii cu necesitatea şi a conştiinţei cu ceea ce e lipsit de conştiinţă, nu poate fi găsit loc nici întru-cît simţul estetic se înfăţişează pur în nelimitata sa bucurie de sine, nici în formele limitate în domeniul legalităţii şi moralităţii burgheze. Fiindcă în simţul estetic este suprimată orice determinare prin concepte în măsură atît de mare, încît, cît îl priveşte, aceste maniere ale dominaţiei şi determinării îi apar urîte şi de urît. *(S.F.F.-Sch.,* 19l-l93)

In studiul său asupra frumosului artistic *(Horele,* 1797, fragmentul 7), după ce a vorbit despre frumos în diversele arte, Hirt, unul dintre cei mai mari şi mai veritabili cunoscători de artă ai timpului nostru, schiţează drept rezultat concluzia că baza aprecierii juste a frumosului artistic şi a formării gustului este conceptul de caracteristic. [...] Dacă ne «întrebăm [...] ce anume

75

74

este caracteristicul, intră în această determinaţie : în primul r î n d un conţinut, ca. de exemplu, senzaţii, situaţii, evenimente, indivizi, acţiuni anumite; în al doilea rînd, felul şi modul în care este reprezentat conţinutul. La acest mod al prezentării se referă legea artei zise a caracteristicului, întrucît ea cere ca orice element **particular** în modul de exprimare să servească la indicarea precisă a conţinutului acestuia şi să fie un membru al exprimării lui. Determinaţia abstractă a caracteristicului priveşte deci finalitatea în care particularul formei artistice pune cu adevărat în lumină conţinutul pe care acest particular urmează să-l înfăţişeze. [...] {...] Goethe spune: „Principiul suprem al anticilor a fost semnificativul, iar rezultatul suprem al unei tratări fericite a fost frumosul". Dacă cercetăm mai de aproape ceea ce se cuprinde în acest enunţ avem aici, iarăşi, două lucruri: conţinutul, obiectul, şi felul în care e prezentat, Cînd e vorba de o operă de artă, începem cu ceea ce ni se înfăţişează în chip nemijlocit şi numai după aceea întrebăm ce semnificaţie sau ce conţinut are. Ceea ce este exterior nu are nemijlocit valoare pentru noi, ci admitem în dosul lui un ce interior, o semnificaţie, prin care se însufleţeşte fenomenul exterior. Ceea ce este exterior trimite la acest suflet al său [...] .

Prin urmare, cu această cerinţă ca opera de artă să aibă un caracter semnificativ nu am spus mult mai mult sau altceva decît ceea ce formulează principiul caracteristicului stabilit de Hirt. (£., I, 23-26)

[...] ...definiţia lui Hirt cuprinde în sine, fără îndoială, şi caricaturalul, fiindcă şi ceea ce este prezentat caricatural poate fi caracteristic, numai că trebuie să obiectăm îndată că în caricatură caracterul determinat este potenţat prin exagerare, fiind astfel oarecum un prisos al caracteristicului. [...] Urîtul, la rîndul său, se raportează mai

strins la conţinut, încît se poate spune că o dată cu principiul caracteristicului este admisă ca determinaţie fundamentală şi urîtul şi înfăţişarea urîtului. *(E.,* I, 24-25)

CRITICI

Pe una din laturile ei, ironia şi-a găsit temeiul ei cel mai adînc în filozofia lui F i c h t e, întrucît

principiile acestei filozofii au fost aplicate la artă, Friedrich von Schlegel, ca şi Schelling, au plecat de la punctul de vedere al lui Fichte [...] .
[...] ...această virtuozitate a unei vieţi ironic artistice se concepe pe sine ca genialitate divină pentru care totul şi fiecare nu e decît creatură lipsită de esen-ţialitate, de care creatorul liber, ştiindu-se detaşat de toate, nu se leagă, întrucît pe această creatură o poate şi nimici şi crea. Cine stă pe această poziţie a genialităţii divine, priveşte de sus cu superioritate peste toţi ceilalţi oameni, declaraţi mărginiţi şi banali, fiindcă ei mai consideră, dreptul, moralitatea etc. ca ferm stabilite, obligatorii şi esenţiale. [...] Aceasta este semnificaţia generală a ironiei geniale şi divine, semnificaţia acestei concentrări a eului în sine, eu pentru care sînt rupte toate legăturile şi care nu poate trăi decît în fericirea supremă ce o dă plăcerea de a se contempla şi gusta pe sine însuşi. Această ironie a fost descoperită de domnul Fr. v. Schlegel, şi mulţi alţii au trăncănit după el despre ea sau trăncăne din nou, imi-tîndu-l.
[...] Dar ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimieirea a ceea ce e sublim, măreţ, excelent, şi creaţiile artistice obiective vor avea să ilustreze numai principiul absolutei subiectivităţi ; ca atare, ele înfăţişează
76
77
ceea ce are valoare şi preţuire în ochii omului ca lipsit de valoare şi autonimicindu-se. Reiese de aici nu numai că nu se ia în serios moralitatea, dreptul, adevărul, dar că tot ce e mai de preţ şi mai bun nu valorează nimic, întrucît, apărînd în indivizi, în caractere, în acţiuni, acesta se autoinfirmă şi se autonimiceşte, devenind în chipul acesta propria sa ironie. Luată abstract, această formă atinge de aproape principiul comicului, însă, cu toată această înrudire, comicul trebuie deosebit în mod esenţial de ironie. Căci comicul trebuie să se mărginească la faptul că tot ceea ce se autodistruge este ceva în sine lipsit de valoare, este un fenomen fals şi contradictoriu, cum ar fi, de exemplu, o trăsnaie, o încăpăţînare, un capriciu bizar faţă de o pasiune puternică, sau şi un principiu numai pretins solid ori o maximă presupusă fermă. Este însă cu totul altceva să fie înfăţişat — într-un individ şi prin el — drept lipsit de orice valoare ceea ce în realitate este moral şi adevărat, ceea ce în general reprezintă un conţinut în sine substanţial. In acest caz, un asemenea individ e nul şi demn de a fi dispreţuit în ce priveşte caracterul lui, iar arta înfăţişează lipsa de caracter şi slăbiciunea. Aşadar, deosebirea aceasta dintre ironic şi comic este determinată esenţial de conţinutul a ceea ce este distrus. Dar acest conţinutîl formează personaje reale, incapabile, care nu pot persista pe lîngă scopul lor ferm şi important, ci renunţă la el, lăsîndu-l să se distrugă pe sine. O atare ironie a lipsei de caracter iubeşte ironia. [...] Cînd [...] ironia este luată ca un ton fundamental al reprezentării artistice, din ceea ce este mai puţin artistic decît orice se face principiu adevărat al operei de artă. Deoarece, pe de o parte, apar în opera de artă figuri banale, lipsite de conţinut şi de ţinută, întrucît ceea ce e substanţial se dovedeşte a fi în ele lipsit de valoare, pe de altă parte, se mai adaugă la toate acestea şi amintitele frămîntări nostalgice şi contradicţii nerezolvate ale sufletului. Astfel de plăsmuiri nu pot trezi interes adevărat. De aici permanentele plîngeri venite din partea şcolii ironiei împotriva lipsei de înţelegere profundă, de sensibilitate pentru artă, de geniu la publicul care n-ar pricepe această înălţime a ironiei; adică plîngeri că publicului nu-i plac aceste lucruri înjositoare şi nu-i place ceea ce în parte e pueril, iar în parte lipsit de caracter. Şi e bine că nu plac aceste naturi sărace în conţinut interior şi încărcate de dorinţe, e o consolare că această lipsă de onestitate şi ipocrizia nu sant pe gustul publicului şi că, dimpotrivă, omul cere ca arta să înfăţişeze marile şi veritabilele lui interese, precum şi caractere care rămîn credincioase faţă de conţinutul ce le determină valoarea. (£., I, 69-74)
Ca observaţie cu caracter istoric ar mai fi de adăugat că îndeosebi Solger şi Ludwig Tieck au fost aceia care au accentuat ironia ca principiu suprem al artei.
[...] Solger [...] s-a oprit la acest aspect al negativităţii, negativitate care are înrudire cu dizolvarea ironică a ceea ce e determinat, precum şi a ceea ce este substanţial, în care el văzuse şi principiul activităţii artistice. Dar în viaţa sa reală, date fiind fermitatea, seriozitatea şi distincţia caracterului său, Solger n-a fost nici el însuşi un artist ironic în felul descris mai sus şi nici simţul lui adînc pentru opere de artă veritabile — simţ dezvoltat în măsură considerabilă prin studiul permanent al artei — n-a fost, în această privinţă, de natură ironică. Atît pentru justificarea lui Solger, care — ţinînd seama de viaţa, filozofia şi arta lui — merită să fie deosebit de apostolii ironiei menţionaţi pînă aici.
In ce-l priveşte [...] , Tieck cere, desigur, mereu ironie ; cînd însă face aprecierea unor mari opere de artă, recunoaşterea şi descrierea grandorii acestor opere, se înţelege, este excelentă, dar el se înşală crezînd că aici s-ar găsi cea mai bună ocazie de a arăta ce este ironia în opere
78

cum ar fi, de exemplu, *Romeo şi Julieta,* în care nu poate fi vorba de nici o ironie. (£., I, 74-75)
...ironi a, are ca iniţiator al ei pe F r i e dr ich von Schlegel. Subiectul se ştie pe sine în sine ca absolut, tot restul este pentru el nimic ; toate determinaţiile pe care şi le face însuşi despre ce e just, bine el ştie să le distrugă din nou. El poate să-şi propună orice, dar totul e numai vanitate, ipocrizie şi insolenţă. Ironia ştie că este stăpană, peste toate acestea ; ea nu ia nimic în serios, ea se joacă cu toate formele. *(F.,* II, 656-657)
...forma cea mai înaltă în care această subiectivitate se concepe şi se exprimă în mod complet este chipul care, cu un nume împrumutat lui P la ton, s-a numit ironie : căci numai numele este luat de la Platon, care îl întrebuinţa după un mod de a fi al lui Socrate, pe care acesta îl folosea într-o conversaţie personală împotriva înfumurării conştiinţei inculte şi sofistice, spre profitul ideii de adevăr şi dreptate, dar care trata în mod ironic numai acea conştiinţă, nu ideea însăşi. Ironia priveşte numai o comportare a conversaţiei faţă de persoane: fără orientarea personală, mişcarea esenţială a gîndului este dialectica, şi Platon era atît de departe de a lua dialecticul pentru sine, sau chiar ironia drept cuvînt ultim şi drept ideea însăşi, îneît, din contră, el cufunda şi tei-mina mersul încoace şi încolo al gîndului şi mai ales al unei opinii subiective în substanţialitatea ideii. (D., 175)
Colegul meu decedat, profesorul S o 1 g e r, a reluat anume expresia de ironie, propusă de d-l Friedrich von Schlegel într-o perioadă timpurie a carierii sale literare şi ridicată de el pînă la acea expresie ultimă a subiectivităţii cunoseîndu-se pe sine ca supremă instanţă, dar simţul său mai just şi îndepărtat de o atare determinare şi înţelegerea sa filozofică a sesizat şi reţinut din ea cu deosebire latura adevăratului dialectic, pulsul punînd în mişcare considerarea speculativă. Eu nu pot găsi, însă aceasta cu totul clar, nici să fiu de acord cu conceptele pe care acesta le dezvoltă în ultima sa lucrare, plină de conţinut, o *critică* dez-

Ea [ironia socratică, *n.n.]* are la el [Socrate, *n.n.]* forma subiectivă a dialecticii; ea este un mod de conduită în contactul cu oamenii : dialectica este temei al obiectului, ironia este un mod particular de comportare de la persoană la persoană. Ceea ce voia el să obţină cu ajutorul ei era ca ceilalţi să se pronunţe, să-arate care le sînt principiile. Şi din fiecare teză determinată sau din dezvoltarea ei, Socrate deriva contrariul a ceea ce exprima respectiva teză [...] .
Pe de o parte, această ironie pare a fi ceva neadevărat ; Socrate spune că el nu ştie cutare lucru şi-T. sondează pe oameni; dar, privind mai de aproape, aceasta înseamnă că nu se ştie ce reprezentări are celălalt despre obiectul în discuţie. [...]
Ivoltată asupra *prelegerilor* d-lui August Wilhelm von Schlegel *în ce priveşte arta dramatică şi literatura. (Wiener Jahrbuch,* voi. VII, p. 90. şi urm.). „Adevărata ironie, spune acolo Solger, p. 92, pleacă de la punctul de vedere că omul, atît timp cît trăieşte în această lume prezentă, îşi poate îndeplini misiunea, chiar în sensul cel mai înalt al termenului, numai în această lume. Totul prin ceea ce credem că depăşim scopurile finite este imaginaţie zadarnică şi goală; şi ceea ce e mai înalt este prezent pentru acţiunea noastră numai în forma **limitată,** finită. Aceasta este, înţeles corect, spus platonic şi foarte adevărat, în contra năzuinţei goale, amintită înainte, în infinitul abstract. Faptul însă că ce e mai înalt se găseşte într-o formă finită, mărginită, cum este eticul, şi eticul este esenţial ca realitate şi acţiune, aceasta este foarte diiferit de aceea că el ar fi un scop finit. Forma concretă, forma finitului, nu ia conţinutului eticului, nimic din substanţialitate şi din infinitatea pe care acesta o are în el însuşi. Se spune mai departe : „Şi tocmai de aceea el (ce e mai înalt) este în noi atît de zadarnic, cît şi partea cea mai neglijabilă din noi, şi el dispare în mod necesar cu noi şi cu sensibilitatea noastră zadarnică, căci în adevăr el nu există decît aici, în Dumnezeu, şi în această ruinare el se transfigurează ca ceva divin, la care nu avem parte dacă nu ar fi dată o prezenţă imediată a acestui divin, care se manifestă tocmai în dispariţia realităţii noastre ; dispoziţia însă

Ceea oe conţine mare în ea ironia lui Socrate este faptul că prin ea omul este adus să-şi concretizeze reprezentările abstracte, să le dezvolte. [...]
Unii au voit să facă cu totul altceva din această ironie, conferindu-i amploarea unui principiu universal. Frie-drich von Schlegei este acela care a avut mai întîi acest gînd. iar Ast l-a repetat. După ei, ironia ar fi modul suprem de comportare al spiritului şi a fost înfăţişată ca fiind tot ce e mai divin [...]
[...] Ironia este jocul cu toate ; această subiectivitate nu mai ia nimic în serios. Ea consideră ceva în serios, dar îl nimiceşte din nou şi poate transforma totul în pură aparenţă. Orice adevăr înalt şi divin se dizolvă în nimic (în trivial), orice seriozitate este în acelaşi timp glumă. De ironie ar ţine chiar seninătatea greacă, aşa cum se
în care acest divin iluminează nemijlocit situaţiile umane este ironia tragică." Nu ne-am opri la cuvîntul arbitrar de i r o n i e dar este ceva neclar în aceea că ce este suprem ar fi ceea ce dispare odată cu neantul nostru, şi că divinul se revelează abia în dispariţia realităţii noastre, cum este spus şi la p. 91 : „vedem pe eroi înşelîndu-se în ce e mai nobil şi mai frumos în intenţiile şi sentimentele lor, nu numai în ce priveşte succesul, dar şi în ce priveşte izvorul şi valoarea lor, ba ne ridicăm chiar prin căderea a ce este mai bun". Că prăbuşirea tragică a unor

figuri de mare înălţime morală (căci căderea justă a unor pure canalii sau criminali, ca de exemplu eroul dintr-o tragedie modernă, *Vina,* are doar un interes poliţist, dar nici unul pentru arta adevărată despre care este vorba aici) nu poate interesa, înălţa şi împăca cu sine însăşi decît dacă asemenea figuri apar unele faţă de altele cu puteri etice diferite, tot atît de justificate, care dintr-o nenorocire întră în c o n. f l ict şi astfel prin această opoziţie au o vi n ă faţă de ceva moral din care apare dreptatea şi nedreptatea ambelor, şi astfel adevărata idee etică, curăţită şi triumfătoare asupra acestei u n i l a t e-r a l i t ă ţ i, apare în acest fel împăcată în noi, aşa încît hu ce este mai înalt în noi e ceea ce se prăbuşeşte şi noi ne ridicăm mu prin decăderea a ce e mai bun, ci din contra, prin triumful adevărului ; că acesta este interesul adevărat, pur etic, al tragediei antice (în cea romantică, această determinare suferă încă o altă modificare) am arătat-o în *Fenomenologia spiritului.* (D., 175-l77).

82

manifestă ea deja în poemele lui Homer, unde Amor îşi bate joc de puterea lui Zeus şi a lui Marte, Vulcan, şchio-pătînd, serveşte vin zeilor, iar nemuritorii zei se pornesc pe rîs nesfîrşit, unde Juno o pălmuieşte pe Afrodita. S-a găsit tot astfel ironie în sacrificiile anticilor care consumau ei înşişi ceea ce era mai bun, îndurerarea care su-rîde, în fericirea şi veselia cea mai mare, fericire care stoarce lacrimi, în rîsul sarcastic al lui Mefistofel, în general în orice trecere dintr-o extremă într-alta, de la ceea ce e excelent la ceea ce mai rău [...] Ipocrizia este înrudită cu ironia aceasta, este cea mai mare ironie. „Viaţa interioară cea mai profundă" de care vorbeşte Ast este tocmai bunul-plac subiectiv, divinitatea aceasta care se ştie pe sine deasupra a toate. Ga iniţiatori ai acestei ironii, despre care ni se spune că este „viaţa cea mai profund interioară", au fost desemnaţi pe nedrept Socrate şi Platon, cu toate că ei au un moment de subiectivitate. I-a fost hărăzit epocii noastre să pună în valoare această ironie. Se pretinde că divinul trebuie să fie ţinuta negativă, contemplarea, conştiinţa deşertăciunii tuturor lucrurilor ; singură vanitatea mea mai rămîne în picioare în mijlocul acelei deşertăciuni. A face din conştiinţa nimicniciei tuturor lucrurilor ceva suprem poate fi, desigur, o viaţa profundă, dar profunzimea aceasta nu e decît o adîneime a vidului, cum poate apărea în vechea comedie a lui Aristofan. Ironia lui Socrate este foarte departe de această ironie a epocii noastre. La Socrate, ironia are, ca şi la Platon, o semnificaţie limitată. Ironia de t e r m i n a t ă a lui Socrate este mai mult o manieră de a conserva, este seninătatea sociabilă ; ea nu înseamnă nicidecum acea negaţie pură, acea comportare negativă ; nu este rîs sarcastic, nici făţărnicia că Ideea ar fi numai glumă. Ironia tragică a lui Socrate este însă opoziţia reflectării lui subiective împotriva moralităţii existente ; ea nu e conştiinţa că el se găseşte deasupra acestei moralităţi, ci scopul lipsit de pretenţie de

83

a îndruma spre adevăratul bine, spre Ideea generală. *(F.,* I, 377-381)

Dacă rezultatul, spiritul fiinţînd-pentru-sine, în care orice mijlocire s-a suspendat, este luat numai în sens formal, lipsit de conţinut, astfel încît spiritul nu este cunoscut deopotrivă ca fiinţînd-în-sine şi ca desfăşu-rîndu-se în mod obiectiv — atunci acea subiectivitate infinită este numai conştiinţa-de-sine-formală, conştiinţa care, în sine, se ştie pe sine drept absolută, ironia care ştie să reducă orice cuprins obiectiv al ei la nimic, la deşertăciune, şi este prin urmare ea însăşi goliciunea şi deşertăciunea, care îşi dă, prin sine, spre determinare, un conţinut întîmplător şi arbitrar, peste care ea rămîne stă-pînă şi prin care ea nu este legată, şi cu pretenţia de a sta pe culmea cea mai înaltă a religiei şi filozofiei, se prăbuşeşte, dimpotrivă în arbitrarul gol. *(E.S.,* 388-389)

...ironia este, pe de o parte, adesea lipsită de orice seriozitate adevărată, pe de altă parte, ea sfîrşeşte în pura stare plină de dorinţe a sufletului, în loc de a ancora în acţiune şi în existenţă ; cum a fost, de exemplu, Novalis, unul dintre sufletele cele mai nobile care s-au aflat pe. această poziţie şi care, mînat spre vidul ce-l lasă în spirit absenţa unor interese determinate, spre groaza de realitate, a fost împins în acea cvasituberculoză a spiritului. Aceasta este un dor de absolut care nu vrea să coboare în sine acţionînd real şi producînd real, fiindu-i teamă să nu se păteze atingînd ceea ce e finit, cu toate că are în sine sentimentul insuficienţei acestei abstracţii. Astfel, în ironie rezidă, fără îndoială, acea negativitate absolută în care subiectul, nimicind ceea ce este determinat şi unilateral, se raportează la sine însuşi. întrucat însă [...] distrugerea nu se extinde numai asupra a ceea ce este lipsit de valoare în sine, cum e cazul în comic, unde acesta se manifestă în nulitatea sa, ci se extinde deopo-

84

trivă şi asupra a tot ceea ce este excelent şi valoros, ironia, ca o asemenea artă multilaterală a distrugerii şi ca atare plină de dorinţe, păstrează în ea, în opoziţie cu adevăratul ideal, totodată şi elementul neînfrînării ulterioare, element neartistic. *(E.,* I, 166)

Exprimarea profetică a adevărurilor pretinse filozofice aparţine credinţei [...] : astfel au făcut Eschenmayer, Ja-cobi. Acest discurs profetic lipsit de concept afirmă de pe scaunul cu trei picioare

cutare şi cutare lucru despre fiinţa absolută şi pretinde ca toată lumea să le descopere nemijlocit ca atare în inima sa. Ştiinţa despre fiinţa absolută devine un lucru care priveşte inima, apar o mulţime de inspiraţi care vorbesc, făcînd fiecare un m o n o-l o g şi înţelegîndu-l pe celălalt, propriu-zis, numai prin strîngere de mîini şi prin sentimente mute. Cele pe care le spun sînt adesea banalităţi, cînd sînt luate aşa cum sînt spuse ; sentimentul, mimica, inima plină trebuie să vie să le dea accent acestor banalităţi; pentru sine ele nu spun nimic. Ele se supraliciteză unele pe altele în toane de-ale imaginaţiei, în poezie languroasă. In faţa adevărului îngălbeneşte vanitatea şi se tîrăşte înapoi în sine, surî-zînd maliţios şi ironic. *(F.,* II, 657-658)

Subiectivitatea constă în absenţa a ceva ferm, dar şi în impulsul spre ceva ferm ; ea rămîne astfel dorinţă fierbinte. Această aspiraţie fierbinte a unui suflet frumos este înfăţişată în scrierile lui Novalis. Această subiectivitate rămîne dorinţă, nu ajunge la ceea ce e substanţial, tînjeşte în sine şi se menţine ferm pe această poziţie : este ţesut şi trasare de linii în sine însuşi; este viată interioară şi relativitate a oricărui adevăr. Extravaganţa subiectivităţii devine adesea nebunie; cînd rămîne înăuntrul gîndirii, ea este prinsă în vîrtejul intelectului reflexiv, care este totdeauna negativ faţă de sine. *(F.,* II, 658-659)

85

O altă formă de subiectivitate este subiectivitatea arbitrarului, ignoranţa. [...] Acest bun-plac şi-a îngăduit orice, ca la cafenea; s-a considerat pe sine poetic, profetic. [...] A pierit onoarea în ce priveşte filozofarea, căci ea presupune o comunitate de principii ale gîndirii, pretinde elaborarea ştiinţifică sau şi numai [o oarecare comunitate de] păreri. însă totul a fost aşezat pe subiectivitatea particulară ; fiecare era mîndru şi dispreţuitor faţă de alţii. Reprezentarea gîndirii proprii este în legătură cu acest fapt. Nu poţi gîndi pentru alţii : gîndirea proprie este dovada ; trebuia să scorneşti o particularitate proprie, altfel nu erai considerat ca unul care posedă gandire proprie. Tabloul rău este acela în care pictorul se arată pe sine însuşi; originalitate înseamnă a produce ceva cu totul general. Marota gîndirii proprii constă în aceea că fiecare produce lucruri mai insipide decît celălalt. (F., II, 659)

Şi mai puţin încă trebuie să ne gîndim la scoaterea în evidenţă a obiectivităţii la Cleomene în *Woldemar;* deoarece acest spartan nu este introdus aici în raportu- rile lui cu patria sa şi în forţa adevăratei sale virtuţi, ci în individualitatea decadenţei lui; şi aceasta pentru edificarea cui ? — a unor femei afectate sau neînsemnate şi a unor cetăţeni sentimentali.

Dealtfel însă, dat fiind faptul că Jacobi este în ce priveşte frumuseţea morală împotriva conceptului şi a obiectivităţii, putem reţine sub acest raport numai figurile prin care el a voit să lămurească ideea sa despre frumuseţea morală. Insă tonul fundamental al acestor figuri este această lipsă conştientă de obiectivitate, această subiectivitate suspendată ferm de ea însăşi; este permanenta nu chibzuinţă, ci reflexie asupra personalităţii sale, e acea considerare care se reîntoarce veşnic la subiect şi care pune în locul libertăţii morale o frămantare extremă, egoism plin de dorinţe şi infirmitate morală : este o auto-

contemplare care întreprinde cu individualitatea frumoasă tocmai acea transformare care s-a petrecut cu credinţa ; anume, aceea de a-şi conferi, cu ajutorul acestei conştiinţe a frumuseţii individuale, conştiinţa subiectivităţii suprimate şi a egoismului nimicit; dar prin această conştiinţă **sînt** instituite şi totodată justificate tocmai subiectivitatea extremă şi idolatria interioară. După cum la poeţii care cunosc ceea ce e veşnic şi ceea ce este finit şi osîndit, la antici, la Dante şi la Orest al lui Goethe, dat pradă, deja în viaţă, un timp oarecare iadului, găsim exprimată osînda iadului, anume, ca veşnică încătuşare cai fapta subiectivă, ca singurătate simţită pînă şi în mijlocul celor ce sînt mai **aproape** de ei înşişi şi ca nemuritoarea contemplare a acestei proprietăţi, tot astfel vedem înfăţişat la eroii Allwill şi Woldemar tocmai acest chin al veşnicei autccontemplări nici măcar într-o faptă, ci în şi mai marea plictiseală şi neputinţă a existenţei goale, şi această lipsa de pudoare cînd e vorba de tine însuţi înfăţişată ca temei al catastrofei întamplărilor lor neromantice *(unroman-haft);* dar în acelaşi timp vedem că acest principiu nu este suprimat în această disoluţie şi virtutea neproducătoare de catastrofă a întregului ansamblu de caractere ni se înfăţişează în chip esenţial de mai multe sau mai puţine elemente , ale susmenţionatului iad. *(S-.FJC.S.,* 88-89)

86

OPERA DE ARTA

...operele de artă nu sînt elaborate pentru studiu şi erudiţie, ci, fără acest ocol al unor întinse cunoştinţe, prin ele însele ele trebuie să fie nemijlocit inteligibile şi gustate. Deoarece arta nu există pentru un mic cerc închis format din puţine persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru naţiune în totalitatea ei. *(E.,* I, 278)

Opera este realitatea pe care şi-o dă conştiinţa; ea este aceea în care individul este pentru sine ceea ce el este în sine, şi în felul că conştiinţa pentru care el devine în operă nu este conştiinţa particulară, ci conştiinţa universală; el s-a plasat în operă, în genere, în elementul universalităţii, în spaţiul lipsit de determinaţii al fiinţei. Conştiinţa care se întoarce din opera sa este de fapt conştiinţa universală [...]. *(F.S.,* 227)

[...] opera trebuie să fie şi trebuie văzut cum individualitatea îşi va păstra universalitatea sa în fiinţa operei şi va şti să se satisfacă. *(F.S.,* 227)

Opera este; aceasta înseamnă că ea este pentru alte individualităţi şi este pentru ele o realitate străină, în locul căreia ele trebuie să pună pe a lor şi să-şi dea prin fapta lor conştiinţa unităţii lor cu realitatea ; adică

88

interesul pus de e i prin natura lor originară în acea , cperă este un altul decît propriul interes al acestei opere, care este astfel transformată în altceva. Opera este astfel, în genere, ceva trecător, care va fi ştearsă prin jocul contrar al altor forţe şi interese şi care prezintă mai degrabă realitatea individualităţii ca fiind dispărută decît ca fiind împlinită. *(F.S.,* 227-228)

[...] adevărul constă numai în unitatea conştiinţei cu acţiunea, şi opera adevărată este numai acea unitate a acţiunii şi a fiinţei, a voinţei şi îndeplinirii. *(F.S.,* 229)

[...] opera adevărată [...] este faptul-însuşi *(die Sache selbst),* care se afirmă în mod strict şi este experimentat ca aceea ce rămîne, independent de „fapt", care este contingenţa acţiunii individuale ca atare, a împrejurărilor, a mijloacelor şi a realităţii, *(F.S.,* 230)

Conştiinţa [...] nu mai este preocupată de „fapt" ca de acest fapt singular al ei, ci este preocupată de el ca f a p t, ca un universal care este pentru toţi. Ea se amestecă deci în acţiunea şi opera lor şi, cind ea nu poate să le-o mai ia din mînă, ea se interesează măcar prin aceea că îşi face de lucru judecînd-o ; dacă ea pune ştampila aprobării şi laudei sale, aceasta se înţelege în sensul că ea nu laudă în operă .numai opera însăşi, ci totodată propria ei generozitate şi moderaţie, în sensul de a nu fi distrus opera ca operă, şi nici prin critica ei. Arătînd un interes pentru operă, ea se savurează în acesta pe ea însăşi; la fel, opera criticată de ea îi este binevenită tocmai pentru această plăcere a propriei sale acţiuni, care îi este provocată prin aceasta. *(F.S.,* 234

89

...oricît ar forma ea o lume armonioasă în sine şi rotunjită în sine, opera de artă însăşi nu există totuşi pentru sine ca obiect real şi izolat, ci ea este pentru noi, pentru publicul care o contemplă şi o gustă. [...] -Astfel, orice operă de artă este un dialog, cu oricine stă în faţa ei. *(E,,* I, 268)

DELIMITĂRI

...noi excludem de îndată din ştiinţa frumosului artistic, frumosul din natură. [...] Deoarece frumuseţea artistică e frumuseţea născută şi renăscută din spirit şi cu cît spiritul şi producţiile lui sînt superioare naturii şi fenomenelor ei, tot pe atît este şi frumosul artei superior frumuseţii naturii.

[...] Superioritatea spiritului şi a frumosului artistic faţă de natură nu e însă numai relativă, ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în sine, încît orice frumos nu este cu adevărat frumos decît întrucît participă la acest ce superior şi e generat prin acesta. In sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparţinător spiritului, ca un mod imperfect, necomplet, un mod de-a fi care, după substanţa sa, este conţinut în însuşi spiritul. [...] Cînd e vorba despre frumuseţea naturii, prea ne simţim poposind în nedefinit şi lipsiţi de criteriu şi, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puţin interes. *(E.,* I, 7-9)

Artei îi stau la dispoziţie nu numai întreaga bogăţie a formaţiilor naturii, cu toată strălucirea ei multiplă şi variată, ci imaginaţia creatoare poate să se extindă, din-

90

colo de toate acestea, în chip inepuizabil în sfera propriilor sale producţii. *(E.,* I, 11)

O egală lipsă de înţelegere se dovedeşte cînd se consideră realităţile spirituale ca fiind de mai mică valoare decît lucrurile naturii, cînd operele de artă umană sînt socotite mai prejos de lucrurile naturii, pentru motivul că pentru cele dintîi materialul trebuie luat din -afară şi că ele nu sînt vii; ca şi cum forma spirituală nu ar conţine o vitalitate mai ridicată şi n-ar fi mai demnă de spirit decît forma naturală, iar forma în general n-ar fi mai sus decît materia, şi în orice realitate etică, ceea ce putem numi materie nar aparţine în întregime spiritului singur : ca şi cum în natură ce este mai înalt, viul, nu şi-ar lua şi el materia din afară. Natura, se mai adaugă mai departe ca privilegiu al ei, rămîne, cu toată a.ccide.n-talitatea existenţelor ei, credincioasă unor legi eterne; dar tot astfel şi domeniul conştiinţei de sine ! *(E.jN.,* 26)

Magnetismul se preface mai întîi în independenţa universală, în cristalul pămîntului, — linia se transformă în întregul spaţiu rotund. Cristalul individual însă este, ca magnetism real, totalitatea aceasta în care impulsul s-a stins şi contrarii sînt neutralizaţi, luînd forma indiferenţei ; magnetismul îşi exprimă atunci diferenţa sa ca determinare a suprafeţei. In felul acesta nu mai avem configurare internă, care pentru a exista ar avea nevoie de un altul, ci ea există prin ea însăşi. Orice configurarp are în sine magnetismul; căci ea este o delimitare completă în spaţiu, care este pusă de impulsia imanentă, de meşterul artist al formei. Ea constituie o activitate mută a naturii, care îşi înfăţişează dimensiunile în afara timpului, propriul principiu de viaţă al naturii, care se înfăţişează fără acţiune, şi despre formaţiile căruia nu se poate spune altceva decît că ele există. *(E.N.,* 227)

91

Cartea lui G o e t h e asupra *Metamorfozei* plantelor a făcut începutul unui mod raţional de a gîndi asupra naturii plantei, abătînd reprezentarea de la goana după simple amănunte şi îndreptînd-o spre cunoaşterea *unităţii* vieţii. *(E.N.,* 404)

De aceea Goethe a definit, cu un înalt simţ al naturii, creşterea plantei drept metamorfoză a uneia şi aceleiaşi formaţiuni. [...] Interesul lui Goethe însă se îndreaptă spre dovada că toate aceste părţi diferente ale plantei constituie o viaţă fundamentală simplă rămînînd închisă în sine, şi toate formele sînt transformări exterioare ale uneia şi aceleiaşi esenţe identice care le stă la bază — şi aceasta nu numai în Idee, ci şi în existenţă, fiece membru putînd de aceea trece foarte lesne în celălalt ; un suflu spiritual fugitiv al formelor, suflu care nu merge pînă la distrugerea fundamentală calitativă, ci constituie numai o metamorfoză ideală în substanţa materială a plantei. *(E.N.,* 409-410)

Goethe a prezentat unitatea, în mod ingenios, ca o scară spirituală. Metamorfoza este însă numai una din laturi, care nu epuizează întregul; trebuie să fim atenţi şi la distincţia formaţiunilor, cu care abia apare adevăratul proces al vieţii. *(E.jN.,* 416)

...necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realităţii nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că frumosul artistic are chemarea să înfăţişeze fenomenul vieţii şi îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui şi în mod exterior, şi să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiu-nea sa în noianul finităţilor exterioare, conferindu-i-se în acelaşi timp o apariţie exterioară, din care nu mai stră-

92

vede sărăcia naturii şi a prozei, ci o existenţă demnă de adevăr, care subzistă acum ca atare în liberă neatîrnare, întrucît îşi are destinaţia în ea însăşi şi nu şi-o găseşte sădită în ea de către altceva. *(E.,* I, 159)

Referitor la această opoziţie dintre idealul artistic şi natură, esenţialul ce trebuie stabilit este cuprins în următoarele :

Formele naturale. existente ale conţinutului spiritual trebuie să fie luate, de fapt, ca simbolice, în sensul general că ele nu sînt nemijlocit valabile pentru ele însele, ci sînt apariţie a interiorului şi spiritualului, pe care ele îl exprimă. Faptul acesta constituie deja idealitatea lor în afara artei, în existenţa lor reală, spre deosebire de natură ca atare, care nu înfăţişează nimic spiritual. Acum, în artă, pe treapta ei superioară, trebuie să-şi primească forma sa exterioară conţinutul interior valoros al spiritului. Acest conţinut rezidă în spiritul omenesc real, şi astfel întocmai ca interiorul uman în general, el îşi are forma sa exterioară dată, formă în care el se exprimă pe sine. [...] Dar caracterul viu al idealului se bazează tocmai pe faptul că această semnificaţie spirituală fundamentală şi determinată care trebuie să fie reprezentată este elaborată pînă la capăt şi complet în toate părţile particulare ale fenomenului exterior, în ţinută, poziţie, mişcare, trăsăturile feţei, în forma şi figura membrelor etc, încît nu rămîne nimic gol şi nesemnificativ, ci totul se dovedeşte a fi străbătut de acea semnificaţie. De exemplu, ceea ce ni se pune înaintea ochilor în ultimul timp din sculptura elenă ca provenind de fapt de la Fidias ne impresionează cu deosebire prin caracterul său cu totul viu. Idealul mai este încă ţinut ferm în forma lui severă şi nu a alunecat încă făcînd trecerea la graţios, la amabil, la plin şi suav, ci păstrează încă fiecare formă în relaţie fermă cu semnificaţia generală care trebuie să fie

93

încorporată. Acest oaracter extrem de viu al operelor lor ii distinge pe marii artişti.

O astfel de semnificaţie fundamentală trebuie numită abstractă faţă de particularitatea lumii reale a fenomenelor, şi anume îndeosebi în sculptură şi în pictură, care nu **reţin** decît un moment, fără să treacă mai departe la dezvoltări multilaterale, prin care Homer, de exemplu, a avut posibilitatea să descrie caracterul lui Ahile ca fiind tot atît de dur şi de crud pe cît era de blînd şi de prietenos şi să-l înfăţişeze şi cu multe alte -trăsături sufleteşti. *(E.,* I, 178-l79)

Ne-am putea închipui însă că artistul trebuie să-şi aleagă de aici şi de acolo cele mai bune forme din ceea ce este dat şi să le combine, sau apoi, cum se întîmplă, să-şi caute fizionomii, poziţii etc. din colecţii de gravuri în aramă şi pe lemn, spre a găsi formele juste pentru conţinutul ce vrea să-l exprime. Dar cu această culegere şi alegere lucrul nu s-a terminat, ci artistul trebuie să se comporte în mod creator şi plăsmuind total şi dintr-o unică ţîşnitură în propria-i imaginaţie semnificaţia ce-l animă, recunoscînd formele corespunzătoare, cu simţire şi sentiment adine. *(E.,* I, 180)

Potrivit unei prejudecăţi răspîndite, arta şi-ar fi făcut începutul cu ceea ce este simplu şi natural. într-un anumit sens putem admite, se înţelege, acest lucru, anume ceea ce e grosolan şi sălbatic este, fără îndoială, faţă de spiritul, autentic al artei ceea ce e mai natural şi mai simplu. Altceva este însă naturalul, ceea ce e viu şi simplu al artei ca artă frumoasă. începuturile simple şi naturale în sensul de forme brute încă nu aparţin nicidecum artei şi frumuseţii, ca, de exemplu, figurile simple ale copiilor, care desenează din cîteva trăsături o figură omenească, un cal etc. Frumuseţea ca operă a spiritului, dimpotrivă, are nevoie, chiar pentru începuturile ei, de
o tehnică deja elaborată, de numeroase încercări şi de exerciţiu, iar simplitatea ca simplitate a frumosului, grandoarea ideală, este mai curînd un rezultat care n-a reuşit decît după multilaterale încercări să depăşească ceea ce e variat, pestriţ, confuz, lipsit de măsură, obositor şi să ascundă şi să distrugă tocmai prin această victorie toate lucrurile pregătitoare şi toată schelăria, încît acum frumuseţea pare a se fi născut liberă, cu totul neîmpiedicată, dintr-o unică ţîşnire. Lucrurile se petrec aici ca în cazul comportării unui om cultivat care în tot ce. spune şi face se mişcă cu totul simplu, liber şi natural, dar care nu posedă din naştere această libertate şi simplitate, ci le-a cîştigat numai ca rezultat al unei culturi desăvîrşite. *(E.,* II, 9)

întrucît admitem, chiar pentru om, că din mîinile lui ies şi opere proaste : apoi în natură trebuie să existe şi mai multe opere de acestea, de vreme ce ea este Ideea în modalitatea exteriorităţii. La om cauza acestui lucru stă în capriciile lui, în arbitrarul şi neglijenţa lui : de pildă cînd în muzică se introduce pictura, sau cînd se pictează cu pietre, ca în mozaicuri, sau cînd se transpune epopeea în dramă. în ce priveşte natura, condiţiile exterioare sînt cele care tulbură alcătuirea vieţuitorului; condiţiile acestea au însă asemenea defecte fiindcă viaţa este nedeterminată şi îşi primeşte determinaţiile ei particulare şi de la aceste exterioriţăţi. Formele naturii nu pot fi deci strînse într-un sistem absolut, şi astfel speciile animalelor sînt expuse hazardului. *(E.N.,* 542)

Numai gîndul, intelectul poate face deosebiri fixe: numai spiritul, fiindcă este spirit, poate produce opere conforme acestor distincţii riguroase. Operele datorate artei sau ştiinţei sînt atît de abstracte şi esenţial individualizate, încît ele rămîn credincioase determinării lor individuale şi nu amestecă într-însele deosebiri de esenţă.

94

95

Cînd se ajunge la amestec în artă, ea de pildă în proza poetică şi poezia prozaică, în istoria dramatizată, sau cînd se introduce pictură în muzică sau în poezie, sau se pictează cu pietricele şi se înfăţişează buclele de păr în sculptură (şi basorelieful este o pictură statuară), se lezează caracterul specific al artelor; căci numai expri-mîndu-se printr-o individualitate determinată, poate geniul să creeze o operă de artă autentică. Dacă un om vrea să fie poet, pictor, filozof, lucrurile se petrec la fel. în natură nu acesta este cazul: o formaţie se poate îndrepta spre două laturi deosebite. *(E.N.,* 551)

...în primul rînd, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase, şi, în loc să pună piedici în calea intereselor şi scopurilor lui, ea, din contra, li se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toate căile. Dar, în al doilea rînd, omul are trebuinţe şi dorinţe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. In aceste cazuri el e nevoit să-şi obţină îndestularea necesară prin mijlocirea propriei sale activităţi ; e nevoit să pună stă-pînir-e pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîştigată prin propriu efort şi să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurilor sale. *(E.,* I, 261)

Căci ceea ce este autentic ideal constă nu numai în faptul ca omul să fie în general ridicat deasupra şi în afara simplei seriozităţi a atîrnării, ci să se găsească înconjurat de o abundenţă care să-i îngăduie să se joace liber şi vesel cu mijlodfcele naturii. *(E.,* I, 262)

Primul fel în care arta a încercat să înlăture toată această sferă [a dependenţelor de natură şi de proza vieţii, *n.n.]* a fost reprezentarea unei aşa-numite epoci de aur, sau şi aceea a unei stări idilice. [...]

96

[...] Dar tot astfel multe dezavantaje, însă în direcţie opusă, prezintă şi starea de cultură generală, contrară stării idilice. Vasta legătură a trebuinţelor şi a muncii, a intereselor şi a satisfacerii lor este complet dezvoltată în toată extinderea ei, şi fiecare individ, privat de neatarnarea sa, e îngrădit într-o nesfîrşită serie de dependenţe faţă de alţii. [...]
[...] Prin urmare, cea mai potrivită pentru arta ideală se va dovedi a fi o a treia stare, situată la mijloc înlre idilica epocă de aur şi complet dezvoltatele şi multilateralele relaţii ale societăţii civile. Aceasta este o stare generală a lumii, aşa cum am învăţat deja s-o cunoaştem ca pe o stare ideală cînd a fost vorba de cea eroică. Epocile eroice nu mai sînt limitate la amintita sărăcie idilică a intereselor spirituale, ci trec dincolo de acestea, la pasiuni şi la scopuri mai profunde ; dar mediul cel mai apropiat al indivizilor, satisfacerea nevoilor lor nemijlocite, e încă opera proprie a -lor. [...]
O astfel de stare găsim, de exemplu, la Homer. [...]
Dar un astfel de mod de reprezentare, aplicat la subiecte luate din epoci de mai tîrziu, epoci complet dezvoltate, prezintă totdeauna mare dificultate şi pericol. Totuşi, sub acest raport, Goethe ne-a dat în *Hermann şi Dorothea* un model desăvîrşit. *(E.,* I, 264-266)
Această stare mijlocie sau intermediară [între lipsita de spirit cufundare în natură şi spiritualitatea cu totul liberată de ea, *n.n.],* în care spiritul îşi înfăţişează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu şi-a dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduieşte să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi, această stare este în general — opusă intelectului prozaic — poziţia poeziei şi a artei..*(E.,* I, 324-325)
...arta are chemarea de a concepe şi înfăţişa existenţa ca adevărată în apariţia sau fenomenele ei. adică
97
de a o concepe şi reprezenta în potrivirea ei cu conţinutul său adecvat şi existent în sine şi pentru sine. Prin urmare, adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă exactitate — la care se mărgineşte aşa-numita imitaţie a naturii —, ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care este în concordanţă cu sine însuşi şi care tocmai din acest motiv se poate revela în exterior ca sine însuşi. *(E.,* I, 16l-l62)
...dacă se opreşte la scopul formal al simplei imitări, arta oferă, în loc de viaţă reală în general, numai simulacrul vieţii. *(E.,* I, 48)
...atunci cînd este simplă imitaţie, arta sucombă în concurenţa ei cu natura, dînd impresia unui vierme care încearcă să se tîrască după un elefant. *(E.,* I, 49)
Există portrete despre care s-a spus cu spirit că se aseamănă greţos cu modelul, iar Kant aduce, cu privire la această plăcere cauzată de imitaţie, un alt exemplu. Anume, ne saturăm repede de un om care ştie să imite perfect trilurile privighetorii — şi există de aceştia —, dar, de îndată ce descoperim că autorul trilurilor a fost un om. sîntem dezgustaţi de un astfel de cîntec. Nu recunoaştem atunci în aceasta deeît un tur de forţă şi nu libera producţie a naturii, nici operă de artă. *[—]* în general, această plăcere, cauzată de dexteritate în imitare, nu poate fi niciodată decît mărginită, şi-i stă mai bine omului să găsească bucurie în ceea ce produce el din sine însuşi. *(E.,* I, 49)
Intrucît apoi principiul imitării este cu totul formal, cînd se face scop din el dispare însuşi frumosul obiectiv. Deoarece atunci nu mai e vorba cum este făcut, ce calitate are ceea ce trebuie reprodus, ci are
98

importanţă numai să fie imitat p"recTsJObiectul şi conţinutul frumosului este considerat cu totul indiferent. *(E.,* I, 49-50)
...dacă aruncăm o privire asupra diferitelor arte, vom recunoaşte îndată că, deşi pictura şi sculptura ne înfăţişează obiecte ce par asemănătoare obiectelor naturale sau al căror tip este luat în esenţă din natură, dimpotrivă, opere ale arhitecturii, care aparţine şi ea artelor frumoase, întocmai ca şi opere ale poeziei, întrucît ele nu se mărginesc la simple descrieri, nu pot fi numite imitaţii ale naturii. *(E.,* I, 51)
...scopul artei trebuie să rezide şi în altceva decît în simpla imitare formală a ceea ce există, imitaţie care în orice caz nu poate da naştere decît la performanţe tehnice, dar nu la o p e r e

de artă. Se înţelege, un moment esenţial al operei de artă este ca ea să aibă la bază formele naturii, fiindcă arta plăsmuieşte în forma fenomenului exterior, şi deci totodată natural. [...] Dar, cu toate că această tendinţă [a timpurilor din urmă, de a studia şi imita natura, *n.n.]* cuprinde în ea, sub un anumit aspect, ceva just, totuşi naturaleţea cerută nu constituie ca atare ceea ce este substanţial şi prim, stînd la temeiul artei. Prin urmare, deşi naturaleţea înfăţişării exterioare constituie o determinaţie esenţială, totuşi scopul artei nu este nici simpla imitare a fenomenelor exterioare ca exterioare nici naturaleţea existentă nu este regula artei. *(E.,* I, 5l-52)

Interesul artistic se deosebeşte de interesul practic al dorinţei prin faptul că el îşi lasă obiectul să subziste liber pentru sine, în timp ce dorinţa îl întrebuinţează în folosul ei, distrugîndu-l; de considerarea teoretică a inteligenţei ştiinţifice, dimpotrivă, contemplarea artistică se deosebeşte, în sens invers, întrucît ea are interes pentru

99

obiect aşa cum există el ca obiect individual şi nu caută **să-l transforme în** ideea lui generală sau în concept. *(E.,* I, 44)

...contemplarea frumosului are caracter liberal, ea înseamnă a lăsa obiectele să subziste ca obiecte în sine libere şi infinite, a nu voi să le posezi şi să le întrebuinţezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi şi scopuri finite. *(E.,* I, 122)

...înlăturăm explicit mai sus-menţionata concepţie care socoteşte arta utilizabilă pentru multiple alte conţinuturi şi interese ce-i sînt străine. în schimb, religia recurge destul de frecvent la artă pentru a sensibiliza mai bine adevărul religios sau spre a-l plasticiza pentru imaginaţie, şi atunci arta stă, desigur, în serviciul unui domeniu diferit de ea. *(E.,* I, 109)

Cit priveşte instruirea, acest scop n-ar putea fi decît acela de a aduce în lumina, conştiinţei, cu ajutorul operei de artă, conţinuturi spirituale esenţiale în sine şi pentru sine. Sub acest raport, trebuie să afirmăm că arta, cu cît se situează mai sus, cu atît mai mult are să cuprindă în ea astfel de conţinuturi, şi numai în esenţa unui atare conţinut găseşte ea criteriul dacă ceea ce este exprimat e sau nu e valoros. Arta a devenit, de fapt, prima învăţătoare a popoarelor.

Cînd însă instruirea este tratată într-un fel atît de exclusivist ca scop, încît natura generală a conţinutului reprezentat apare ca o propoziţie abstractă, reflexie prozaică, învăţătură generală, direct pentru sine, fiind explicată ca atare, şi nu conţinută numai indirect şi implicit în plăsmuirea artistică concretă, atunci din această separare forma sensibilă, figurată, toanei care face din opera de artă operă de artă, nu este decît un adaos secundar, un înveliş explicit afirmat ca simplu înveliş, o aparenţă explicit afirmată ca simplă aparenţă. Dar prin aceasta însăşi natura operei de artă este alterată ; fiindcă opera de artă nu trebuie să înfăţişeze intuiţiei conţinutul în forma lui generală ca atare, ci generalitatea acestuia trebuie s-o prezinte absolut individualizată, singularizată în forma sensibilă. Cînd opera de artă nu ia naştere pe baza acestui principiu, ci scoate în evidenţă generalul în forma şi cu intenţia unei învăţături generale, elementul figurat şi sensibil devine numai decor exterior şi superfluu, iar opera de artă devine ceva ce suferă de o ruptură interioară şi la care formă şi conţinut nu mai apar concrescute. Individualul sensibil şi generalul spiritual au devenit în acest caz exterioare unul faţă de celălalt. *(E.,* I, 56-57)

...în ce priveşte relaţia artei cu îndreptarea morală, se poate spune [...] acelaşi lucru ca şi referitor la scopul instruirii. Este uşor de admis că nu este îngăduit ca arta în principiul ei să aibă ca intenţie imoralitatea şi promovarea ei. Dar una este să faci din moralitate scop explicit al reprezentării artistice, şi altceva este să nu faci din moralitate un astfel de scop. Din orice operă de artă autentică se poate scoate o morală, totuşi, fără îndoială, aici este vorba de o explicaţie şi, de aceea, de ce 1 ce scoate morala. *(E.,* I, 58)

...se năruie [...] semnalata falsă poziţie, după care arta ar trebui să servească drept mijloc pentru scopuri morale şi în general să se pună în serviciul supremului scop moral al lumii, instruind şi ameliorînd, deci poziţia falsă după care arta nu şi-ar avea în ea însăşi scopul său substanţial, "ci în altceva. [...] Greşeala rezidă aici în faptul că atunci opera de artă trebuie să se raporteze la altceva, propus conştiinţei ca ceea ce este esenţial, ca ceea ce trebuie să fie, astfel încît acum opera de artă n-ar avea valoare decît ca instrument util pentru realizarea acestui

101

scop valabil pentru sine în chip independent, în afara domeniului artei. împotriva acestui fel de a vedea trebuie să afirmăm că arta este chemată să descopere adevărul în forma plăsmuirii artistice sensibile [...] şi că, prin **urmare,** arta îşi are scopul final în ea însăşi, în însăşi această reprezentare şi dezvelire. Căci alte scopuri, cum sînt: instruirea, purificarea, ameliorarea, cîştigul bănesc, fuga după faimă şi cinste, nu privesc opera de artă ca atare şi nu-i determină conceptul. *(E.,* I, 61)

CORELĂRI

Ceea ce e ideal *(das Ideale)* are o semnificaţie mai determinată (a frumosului şi a ceea ce ţine de el) decît ceea ce e de natură ideală *(das Ideelle) {...] (Ş.L.,* 133)

...poeticul autentic în artă este tocmai ceea ce am numit ideal. *(E.,* I, 168)

...frumosul însuşi trebuie conceput ca idee, şi anume ca idee într-o formă determinată, ca ideal. *(E.,* I, 113)

Spunînd că frumuseţea este idee, am spus totodată că frumuseţe şi adevăr sînt unul şi acelaşi lucru. Adică, frumosul trebuie să fie adevărat în sine însuşi. Dar, privite mai de aproape, adevărul şi frumosul s e deosebesc unul de altul. Anume : adevărată este ideea ca idee în sine şi conform principiului ei general [...] ....frumosul se determină pe sine ca răsfrîn-gere sau reflectare sensibilă a ideii. *(E.,* I, 118)

...frumosul e în sine însuşi infinit şi liber. Căci cu toate că el poate avea un conţinut particular, şi prin aceasta mărginit, acest conţinut trebuie să apară în exis-

tenta lui, totuşi, ca totalitate în sine infinită şi ca libertate, întrucît frumosul este totdeauna şi pretutindeni conceptul care nu se opune obiectivităţii sale, situîndu-se faţă de aceasta în opoziţia unei unilaterale şi abstracte finităţi, ci el se contopeşte cu obiectivitatea sa, fiind, datorită acestei unităţi imanente şi acestei desăvîrşiri infinit în sine. *(E.,* I, 119)

Idealul este, prin urmare, realitatea retrasă. din mulţimea amănuntelor şi a contingenţelor, întrucît în însăşi această exterioritate interiorul apare erijat în faţa generalităţii ca individualitate vie. [...] în poezia sa *Idealul şi viaţa,* în opoziţie cu realitatea şi cu durerile şi conflictele ei, Schiller vorbeşte despre „frumuseţea liniştitei ţari a umbrelor". O astfel de împărăţie a umbrelor este idealul [...]

...idealul se prezintă în exterior unit cu sine însuşi şi sprijinit liber pe sine însuşi, fericit în sine în formă sensibilă, bucurîndu-se de sine şi gustîndu-se pe sine. *(E.,* I, 162-l63)

Calmul, senin şi fericirea, acest mod-de-a-şi ajunge sieşi în propriile sale margini, această mulţumire o putem aşeza în această privinţă în loc prim ca trăsătură fundamentală a idealului. Forma artistică ideală stă înaintea noastră ca un zeu fericit. Anume, pentru zeii fericiţi nevoia, mînia şi interesele şi scopurile finite nu sînt ceva absolut serios, iar această retragere în sine însuşi în faţa negativităţii a tot ce este particular le conferă zeilor trăsătura seninătăţii şi a liniştii. Acest înţeles îl are cuvîntul lui Schiller : „Serioasă e viaţa, senină este arta". Este adevărat, s-au făcut în mod pedant destul de des glume pe seama acestei aserţiuni a lui Schiller, fiindcă arta în general, şi îndeosebi propria poezie a lui Schiller, este tot ce poate fi mai serios — cum dealtfel artei ideale de fapt nu-i lipseşte seriozitatea —, dar caracterul ei esenţial rămîne, în cuprinsul seriozităţii însăşi, senină-

tatea. Această forţă a individualităţii, acest triumf al libertăţii concrete concentrate în sine, este ceea ce descoperim mai ales la operele de artă antice încalmul senin al figurilor lor. Şi acesta e cazul nu numai cînd este vorba de stări de mulţumire lipsite de conflict, ci chiar cînd o ruptură adîncă a sfîşiat subiectul în el însuşi, ca şi în întreaga lui existenţă. Deoarece, deşi eroii tragici, de exemplu, sînt reprezentaţi învinşi de soartă, totuşi sufletul lor se retrage în simpla lui inferioritate, pronun-**ţînd** : aşa este ! *(E.,* I, 163-l64)

Starea ideală a lumii, pe care, spre deosebire de realitatea prozaică, arta este chemată să o reprezinte... (£., I. 202)

...stilul ideal, de o frumuseţe pură, se mişcă la mijloc între expresia pur substanţială a obiectului şi angajarea totală în agreabil. Putem reţine drept caracter al acestui stil vivacitatea supremă înăuntrul unei grandori calme şi frumoase, trăsătură ce trebuie admirată în operele lui Fidias sau la Homer. Aceasta înseamnă că, de oriunde ar fi privită opera de artă, toate punctele, formele, întorsăturile, mişcările, membrele sînt pline de o viaţă în care nimic nu e neînsemnat şi lipsit de expresie, ci totul este activ şi eficace, manifestînd mişcarea şi pulsul însuşi al vieţii libere, o plenitudine de viaţă care înfăţişează însă în esenţă numai un unic tot, este expresia numai a unui unic conţinut, a unei unice individualităţi • şi acţiuni. *(E.,* II, 11)

Arta liberă, frumoasă este fără nici o grijă în ceea ce priveşte forma ei exterioară, în care ea nu lasă să

se observe nici o reflexie propriu-zisă, nici un scop, nici o intenţionalitate, ci în fiecare expresie, în fiecare întorsătură ea nu face decît să trimită la Ideea şi sufletul întregului. Numai în chipul acesta se menţine caracterul ideal al stilului frumos, care nu este nici aspru şi nici sever,
104
ci înclină deja spre seninătatea frumosului. Nu este forţată nici o expresie şi nici o parte, fiecare membru apare pentru sine, bucurîndu-se de propria-i existenţă, dar în acelaşi timp se resemnează să fie numai moment al întregului. *(E.,* II, 12)

...arta în general, şi cu deosebire pictura a renunţat deja, în urma altor impulsuri, la această manie a aşa-ziselor idealuri, făcînd cel puţin încercarea de a realiza lucruri mai pline de conţinut şi de viaţă în formă şi cuprins, prin împrospătarea interesului pentru pictura italiană şi germană mai veche, ca şi pentru pictura olandeză de mai tîrziu.

Dar, pe de altă parte, lumea s-a săturat şi de populara naturaleţe în artă, întocmai ca de amintitele idealuri abstracte. In teatru, de exemplu, fiecare dintre noi este plictisit de banalele istorii casnice şi de reprezentarea lor după natură. Necazurile taţilor cu soţiile, cu fiii şi fiicele, tînguielile lor împotriva salariilor şi a cheltuielilor, contra dependenţei de miniştri şi a intrigilor valeţilor şi secretarilor şi, tot astfel, necazurile gospodinei cu servitoarele la bucătărie şi cu chiriaşii sensibili îndrăgostiţi de fetele lor — toate aceste griji şi mizerii le găseşte fiecare mai bine şi mai fidele naturii în propria-i casă *(E.,* I, 167)

...dacă reţinem nebuloasa reprezentare a timpului mai nou despre ceea ce este de natură ideală, ar putea, să pară că arta trebuie să-şi taie orice legătură cu această lume a relativului intrucît latura exteriorităţii ar fi ceva complet indiferent, ceva ce faţă de spirit şi inferioritatea lui ar fi ceea ce e trivial şi nedemn. [...] Dar idealul autentic nu se opreşte la ceea ce este nedeterminat şi e numai interior, ci în integralitatea lui el trebuie să se exteriorizeze şi ca formă intuitivă determinată a exteriorului pe toate laturile acestuia. Fiindcă omul, acest centru desăvîrşit al
105
idealului, trăieşte; în chip esenţial, acum şi aici... (E., I, 250)

Pe de o parte, opera de artă conferă conţinutului idealului în general forma concretă a realităţii, reprezentîn-du-l ca stare determinată, situaţie particulară, caracter, eveniment, acţiune, şi anume în forma existenţei totodată exterioare; pe de altă parte, arta transpune acest fenomen, în sine deja total, într-un material sensibil determinat, creînd astfel o lume nouă, o lume a artei, vizibilă şi ochiului şi perceptibilă şi cu urechea. *(E.,* I, 251)

...arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit şi nu trebuie să-l trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-l contopească, conciliat, cu ceea ce este veritabil. (£., I, 262)

...opera de artă nu este, fără îndoială, simplă reprezentare generală, ci este întruparea reprezentată a acesteia. Dar, născută din spirit şi din elementele de reprezentare ale lui, ea, cu toată natura sa vie, trebuie să lase să străbată prin ea acest caracter al generalităţii. Acest fapt constituie idealitatea mai înaltă a poeticului faţă de idealitatea formală a simplei elaborări. Aici însă sarcina operei de artă este de a prinde obiectul în universalitatea lui şi de a înlătura din apariţia lui exterioară ceea ce pentru exprimarea conţinutului ar rămînea numai ca ceva exterior şi indiferent. Din această cauză, artistul nu introduce în formele şi modurile de exprimare artistică tot ce găseşte dat în lumea exterioară şi pentru că îl găseşte dat, ci el prinde numai trăsăturile juste şi conforme cu conceptul lucrului, dacă vrea să creeze poezie autentică. *(E.,* I, 170-l71)

...în arta poeziei genul expresiei este totdeauna reprezentare generală, spre deosebire de amănuntul individual natural; în loc de lucru, poetul ne dă totdeauna numai
106
numele, cuvîntul, în care individualul devine generalitate, întrucît cuvîntul este produs de reprezentare, purtînd deja prin aceasta în el caracterul generalului sau al -universalului. [...] Poeziei îi este îngăduit să scoată totdeauna în evidenţă numai ceea ce este energic, esenţial, semnificativ, şi tocmai acest esenţial expresiv este ceea ce e ideal şi nu simplu dat, ale cărui amănunte, înfăţişate într-o în-"tîmplare oarecare, într-o scenă etc, ar trebui să devină fade, lipsite de spirit, obositoare şi insuportabile.

Dar, în privinţa acestui fel de generalitate, o artă se dovedeşte a fi mai ideală, iar alta

îndreptată mai mult către abundenţa intuiţiei exterioare. De exemplu, sculptura este în plăsmuirile ei mai abstractă decît pictura, în timp ce în arta poeziei poezia epică va fi, în privinţa vioiciunii exterioare, pe de o parte, depăşită de reprezentarea reală a unei opere dramatice, pe de altă parte, însă poezia epică depăşeşte şi ea arta dramatică ca deplinătate intuitivă, întrucît cîntăreţul epic ne înfăţişează imagini concrete luate din intuiţia celor întîmplate, iar poetul dramatic, din contra, trebuie să se mulţumească cu motivele interioare ale acţiunii, cu acţionarea asupra voinţei şi cu reacţiunea interiorului. (£., I, 172-l73)
în sfera subiectivă, in care ne găsim aici, reprezentarea generală este ceea ce e interior — imaginea, în schimb, este ceea ce e exterior. Determinaţiile acestea două, care stau aici faţă în faţă, sînt la început încă separate, ele sînt însă, în separaţia lor, unilaterale. Celei dintîi îi lipseşte exterioritatea, caracterul intuitiv — celei din urmă, demnitatea de a fi ridicată la nivelul de expresie a unui universal determinat. De aceea adevărul acestor laturi stă în unitatea lor. Unitatea aceasta — î n-truchîparea universalului în imagine şi generalizarea imaginei se înfăptuieşte, mai precis, în felul că reprezentarea generală nu se reuneşte doar

cu **imaginea,** într-un produs neutral — ca să spunem aşa — c h i m i e, ci ea acţionează şi se afirmă ca p u-tere substanţială domnind peste imagine, — îşi subordonează imaginea ca ceva accidental, se face sufletul acesteia, în ea, devine pentru sine, se reamintește, se manifestă pe sine însăşi. Prin faptul că inteligenţa produce această unitate a universalului şi a particularului, unitatea a ceea ce este interior şi a ceea ce este exterior, a reprezentării şi a intuiţiei, şi în felul acesta restaurează totalitatea dată în intuiţie, ca totalitate confirmată — activitatea reprezentativă se desăvîrşeşte în sine însăşi, fiind imaginea productivă. Aceasta constituie **formalul** artei; căci arta înfăţişează universalul veritabil, adică Ide ea. în forma existenţei sensibile, a imagine i. (E.S., 277-278)
...fiind ceva sensibil, ea [opera de artă, *n.n.]* este totodată în mod esenţial şi pentru spirit, spiritul trebuie să fie afectat de ea şi să găsească în acesta,afecţiune o anumită satisfacţie. [...]
...elementul sensibil al operei de artă trebuie să aibă existenţă numai întrucît el există pentru spiritul omenesc, şi nu întrucît există, ca sensibil, pentru sine însuşi. (£., I, 4l-42)
...în comparaţie cu nemijlocita existenţă concretă a lucrurilor naturii, sensibilul operei de artă e ridicat la nivelul unei simple apa r e n ţ e, iar opera de artă se află la mijloc între sensibilitatea nemijlocită şi cugetarea ideală. Eaîncanue cugetare pură, dar, în ciuda caracteru-. lui ei sensibil, ea nu mai este nici simplă existenţă concretă, materială, cum sînt pietrele, plantele, viaţa organică, ci în opera de artă sensibilul este el însuşi, ceva ideal, dar nefiind acelaşi cu idealul în sine al gîndului, este în acelaşi timp prezent încă în chip exterior, ca lucru. [...] Din acest motiv, sensibilul artei se referă numai la cele două sim-

ţuri teoretice, la văz şi la auz, în timp ce mirosul, gustul şi pipăitul rămîn excluse din procesul de percepere şi gustare a artei. Fiindcă mirosul, gustul şi tactul au de-a face cu ceea ce e material ca atare şi cu calităţile nemijlocit sensibile ale acestuia. [...] în felul acesta, sensibilul este spiritualizat în artă, pentru că în ea spiritu-a l u l se înfăţişează sensibilizat. *(E.,* I, 44-45)
. ...laturile spiritualului şi ale sensibilului trebuie să se îmbine şi să facă una în producerea artistică. Astfel, de exemplu, cineva ar putea voi să procedeze în producţia poetică concepînd mai dinainte, sub formă de cugetări în proză, conţinutul ce urmează să fie prezentat şi să aşeze apoi aceste cugetări în rime şi imagini etc, încît elementul metaforic ar fi în acest caz agăţat de reflexiile abstracte doar ca decor. Un astfel de procedeu n-ar putea realiza totuşi decît o proastă poezie, căci aici s-ar desfăşura sub forma unei activităţi separate ceea ce în creaţia artistică nu se produce decît într-o nedespărţită unitate. Această producere autentică constituie activitatea i m a g i n a ţ i e i artistice. Ea este elementul raţional, care e spirit numai întrucît pătrunde activ în conştiinţă, dar înfăţişează ceea ce poartă în sine numai în formă sensibilă. *(E.,* I, 45-46)
Prima nevoie a artei, nevoie originară, este ca o reprezentare, un gînd, născute din spirit, să fie produse şi prezentate de om ca opera lui, întocmai cum în vorbire reprezentări ca atare sînt ceea ce comunică omul şi face caele să fie înţelese de către alţii. Dar în vorbire mijlocul de comunicare nu este altceva decît un semn şi, din această cauză, o exterioritate cu totul arbitrară. Dimpotrivă, artei **nu-i** este îngăduit să se servească numai de simple semne, ci trebuie să confere semnificaţiilor o prezenţă sensibilă corespunzătoare. Prin urmare, opera artei prezentă în mod sensibil trebuie să găzduiască în ea, pe de o parte, un conţinut interior iar pe de altă parte, ea are să reprezinte artistic acest conţinut în aşa fel, încît să se recu-

noască faptul că atît acesta însuşi, cît şi forma lui nu sînt numai realitate nemijlocită, ci sînt un produs al reprezentării şi al activităţii ei artistice spirituale. Dacă văd, de exemplu, un leu real, viu, figura lui îmi dă reprezentarea de leu, întocmai cum mi-o dă un leu pictat. Dar pictura conţine chiar mai mult : ea ne arată că figura a fost în reprezentare şi şi-a găsit originea existenţei sale în spiritul omenesc şi în activitatea lui productivă, încît acum nu mai avem reprezentarea unui obiect, ci reprezentarea unei reprezentări omeneşti. (£., II, 30-31)

Răzbunarea lui Oreste a fost justă, dar el a săvîrşit-o numai conform legii virtuţii sale particulare, şi nu pe bază de judecată şi de drept. Prin urmare, în starea pe care o pretindem pe seama reprezentării artistice, moralitatea şi dreptatea trebuie să-şi păstreze forma individuală în sensul că ele depind exclusiv de indivizi şi nu ajung să se realizeze şi să capete viaţă decît în ei şi prin ei *(E.,* I, 191) Pentru sculptor, totul se transformă în figuri şi deja de timpuriu el pune mîna pe argilă pentru a-i da formă, şi în general orice au în minte astfel de talente, orice le excită şi le mişcă lăuntric devine îndată figură, desen, melodie sau poezie. *(E.,* I, 47)

Este eroarea obişnuită a reflexiei de a lua esenţa ca fiind doar interiorul. Dacă ea este luată numai astfel, atunci această considerare este şi ea cu totul exterioară, iar acea esenţă devine abstracţia exterioară goală. In interiorul naturii, spune un poet, Nu pătrunde nici un spirit creat, Prea fericit dacă-i vede numai coaja dinafară.

Compară exclamarea indignată a lui Goethe faţă de ştiinţa naturii (voi. I, caietul 3) :

De şaizeci ani aud că se repetă, Şi blestăm, însă pe ascuns — Natura n-are sîmbure, nici coajă, Totul e ea într-o dată etc.

Ar fi trebuit, să se spună mai degrabă că, tocmai atunci cînd defineşte esenţa naturii drept ceva interior, spiritul nu-i cunoaşte decît coaja exterioară. [...] Omul, aşa cum este exterior, adică în acţiunile sale (bineînţeles nu în exterioritatea lui exclusiv corporală), este şi interior ; iar dacă el este virtuos, moral etc. numai în interior, adică numai în intenţii şi sentimente, şi exteriorul lui nu este identic cu acestea, atunci interiorul ca şi exteriorul sînt unul tot atît de găunos şi de gol ca şi celălalt. [,..] Atît în studiul naturii, cît şi în cel al lumii spirituale, este de mare importanţă să avem în mod just în faţa ochilor natura raportului dintre interior şi exterior şi să ne ferim de eroarea potrivit căreia numai interiorul ar fi ceea ce e esenţial, adică important, şi că exteriorul ar fi, dimpotrivă, ceea ce e neesenţial şi indiferent. *(E.L.,* 257)

[...] Spiritul neprevenit, cînd el intuieşte în chip viu natura, cum îl găsim deseori realizat la Goethe în chip genial; el are astfel sentimentul vieţii şi al legăturii universale care domneşte în ea : el presimte întregul organic al universului, ca o totalitate raţională, tot aşa cum în realitatea singulară el simte o unitate interioară în sine însuşi...

[...] Dacă genurile şi forţele constituie interiorul naturii, şi dacă faţă.de acest universal exteriorul şi singularul este ceea ce piere — apoi, ca a treia treaptă, se cere deasupra interiorul interiorului, care după cele spuse mai înainte ar fi unitatea universalului şi a particularului.

„In interiorul naturii,"
O, tu Filistine !
„Nu pătrunde nici un spirit creat."
— Mie şi neamului meu

Vorba aceasta
Să nu ne-o spuneţi!
Noi socotim că-n orişice loc,
Ne aflăm în interior, în natură.
— „Fericit cui natura i-arată Fie şi coaja ei exterioară."
— De şaizeci de ani tot aud vorba aceasta, Şi blestem mereu pe ascuns ;
De mii şi **mii** de ori îmi spun :
Ea totul ni-l dă din belşug şi cu drag.
Natura nu are nici sîmbure, nici coaje,
Ea este toată dintr-o dată.
Pe tine doar să te întrebi,
De însuţi sîmbure ori coaje eşti.

O dată cu sesizarea acestui interior, unilateralitatea comportării teoretice şi practice a fost suspendată şi în acelaşi timp s-a dat satisfacţie ambelor determinări. *(E.N.,* 18-l9)

...Goethe spune undeva cu bună dreptate : „Ceea ce a căpătat formă devine el însuşi întotdeauna **iarăşi** material".

Materia care a primit formă este, la rîndul ei, materie pentru o nouă formă. (F., I, 35)
Această formă justă nu este deloc indiferentă faţă de conţinut; dimpotrivă, ea este conţinutul însuşi. O operă de artă căreia îi lipseşte forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă ; şr este o slabă scuză pentru un artist ca atare cînd se spune că opera sa-are, e drept, un conţinut bun (ba chiar excelent), dar că îi lipseşte forma justă. Adevărate opere de artă sînt numai acelea în care formă şi conţinut se arată a fi în totul identice. Se poate spune despre *Iliada* că conţinutul ei este asediul Troiei sau, mai precis, mînia lui Ahile ; cu aceasta avem totul, dar totodată prea puţin, căci ceea ce face ca *Iliada* să fie ceea ce este

e forma poetică care a exprimat conţinutul. Tot astfel conţinutul lui[1] *Romeo şi Julieta* este moartea a doi îndrăgostiţi ca urmare a duşmăniei dintre familiile lor ; însă nu în aceasta constă tragedia nemuritoare a lui Shakespeare. *(E.L.,* 248)
...insuficienţa operei de artă nu trebuie totdeauna privită ca dovadă de stîngăcie subiectivă, ci defectuozi-tatea formei provine şi din mediocritatea [insuficienţa] conţinutului. [...] In acest sens, cu cît operele de artă devin mai excelente, cu atît mai adînc este adevărul cuprins în conţinutul şi gîndul lor. *(E.,* I, 80-81)
...trebuie să afirmăm despre artă că ea **transforma** fiecare formă, în toate punctele **suprafeţei** vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului şi fac să apară spiritul — sau, cum exclamă Platon către stea în cunoscutul distih :
Cînd priveşti la stele, steaua mea oh! de-aş fi cerul Să privesc atunci în jos, la tine, cu mii de ochi!
Astfel, arta face, invers, din fiecare plăsmuire a sa un Argus cu mii de ochi, ca sufletul interior şi spiritualitatea să fie văzute în toate punctele aceleia. Şi nu numai forma corporală, figura feţei, gestul şi ţinuta le-a transformat arta pretutindeni în ochi în care se face pe sine cunoscut sufletul liber în nemărginirea lui interioară, ci a făcut ochi de asemenea şi din acţiuni şi întîmplări, din vorbiri şi tonuri şi din seria desfăşurării lor în toate condiţiile apariţiei lor. *(E.,* I, 160)
întreaga viaţă sufletească a omului, cu tot ce mişcă în străfundurile ei şi constituie o putere în ea, fiecare sentiment şi pasiune, orice interes mai adînc al inimii, această viaţă concretă formează materialul viu al artei, iar idealul este reprezentarea şi exprimarea acestuia. (£., I, 182)

Datorită identităţii primordiale a substanţei, a conţinutului şi a obiectului ei, aceste creaţii se află într-o unitate de nedespărţit cu spiritul statului; într-adevăr, numai o anumită religie poate să dureze cutare formă de stat şi, la fel, în **cutare** stat numai o anumită filozofie sau artă. (., 54)
în existenţa statului ca atare este sădită necesitatea culturii formale şi deci a apariţiei ştiinţelor, precum şi a unei poezii şi arte culte în genere. Artele cuprinse sub denumi-, rea de arte plastice cer oricum, prin latura lor tehnică, convieţuirea civilizată între oameni. Poezia, care depinde mai puţin de condiţiile şi de mijloacele din afară, avînd ca substrat material vocea, element nemijlocit al existenţei sale, apare cu mai multă îndrăzneală şi într-o expresie cultă, încă în situaţii în care un popor nu a ajuns încă pînă la a realiza o viaţă juridică ; aceasta, deoarece [...]. limba realizează pentru sine o dezvoltare intelectuală evoluată, dincolo de civilizaţie. (., 69)
ARTISTUL
...a căuta să justifici omul în creaţiile şi plăsmuirile sale spirituale este o ocupaţie nobilă, mai nobilă decît simpla colectare de elemente istorice exterioare. (£.,1,319)
Instinctul artistic, ca instinct, [...] instinctul plastic este [...] o exteriorizare de sine însuşi sieşi, dar ca imprimare a formei organismului în lumea externă. [...]
Instinctul acesta artistic apare ca o activitate în vederea unui scop, ca înţelepciune a naturii; şi determi-naţia aceasta a finalităţii face înţelegerea lui dificilă. [...] Ca instinct artistic conceptul acesta însă nu este decît însinele interior al animalului, numai maestrul inconştient ; abia în gîndire, la artistul uman, conceptul este pentru sine însuşi. [...]
Prima formă a instinctului artistic [...] este construcţia instinctivă a cuiburilor, vizuinilor, culcuşurilor, pentru ca totalitatea generală a împrejurimilor animalului să devină, chiar dacă numai cît priveşte forma, ceva. al său [...] : mai departe, migraţia păsărilor şi peştilor, legată de simţământul climatic, strîngerea rezervelor pentru iarnă, pentru ca ceea ce urmează a fi consumat de animal să aparţină de mai înainte locuinţei sale [...].
Cealaltă latură a instinctului artistic constă în aceea că multe animale îşi pregătesc mai întîi armele

lor, de exemplu păianjenul pînza sa, ca mijloc de captare
a hranei sale [...]•
întrucît în instinct animalul s-a produs pe sine însuşi, şi totuşi este încă aceeaşi fiinţă nemijlocită : el ajunge astfel abia aici la bucurarea de sine, la sentimentul precis de sine [...]. De instinctul artistic ţine şi glasul, faptul de a se imprima pe sine în aer, subiectivitatea aceasta ideală de a lua cunoştinţă de sine în lumea exterioară. Păsările mai ales ajung la această veselă bucurare de sine : glasul la ele nu este doar comunicare a trebuinţei, nu este strigăt pur; căci cîntecul este exteriorizare lipsită de dorinţă, determinaţi a lui ultimă este bucurarea nemijlocită de sine însuşi. (E.N., 526-530)
Nevoia generală şi absolută din care izvorăşte arta (pe latura ei formală) îşi are sursa în faptul că omul este conştiinţă g î n d i t o a r e, adică în faptul că el face din sine însuşi pentru sine ceea ce este el, ceea ce este el- în general. [...] La conştiinţa aceasta despre sine omul ajunge pe două căi. în primul rînd, teoretic. [...] In al doilea rînd, omul devine pentru sine prin activitatea sa practică, întrucît el posedă instinctul să se producă pe sine însuşi în ceea ce îi este dat nemijlocit, în ceea ce pentru el există în mod exterior şi, de asemenea, să se recunoască în acestea pe sine însuşi. Acest scop el îl realizează transformînd lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său, regăsind în ele acum propriile sale determinaţii. [...] Această nevoie trece prin cele mai multiforme înfăţişări pînă la modul în care el se produce pe sine însuşi în lucrurile exterioare, aşa cum îl avem în opera de artă. [...]
Prin urmare, trebuinţa generală de artă este ceva raţional, prin faptul că omul trebuie să facă din lumea interioară şi exterioară obiect al conştiinţei sale spirituale, obiect în care omul îşi recunoaşte propriul său eu. *(E.,* I, 36-37)
116
Prin fire *(Naturell)* înţelegem dispoziţiile naturale, în opoziţie cu ceea ce a devenit omul prin acţiunea sa proprie. Din aceste dispoziţii face parte talentul şi geniu 1. Ambele cuvinte indică o orientare determinată pe care spiritul individual a primit-o de la natură. Geniul este însă mai cuprinzător decît talentul; cel din urmă aduce noutate numai într-un domeniu particular, pe cînd geniul creează un gen nou. Talent şi geniu însă, întrucît la început sînt pure dispoziţii, trebuie dezvoltate după modalităţi universal valabile, dacă voim să nu decadă, să se ticăloşească sau să degenereze în originalitate rea. Numai prin această dezvoltare dispoziţiile îşi confirmă prezenţa, puterea şi întinderea lor. înainte de a-l dezvolta, ne putem înşela asupra existenţei unui talent; ocupaţia timpurie cu pictura, de exemplu, poate părea să trădeze talent pentru această artă, şi totuşi această predilecţie să nu ducă la nici un rezultat. De aceea talentul pur nu trebuie preţuit mai mult decît raţiunea, ajunsă prin propria ei activitate la cunoaşterea conceptului ei, decît gîndirea şi voinţa absolut liberă. *(E.jS.,* 71)
Deseori s-a constatat la copii o dezvoltare spirituală mult anterioară desăvîrşirii lor trupeşti. Acesta a fost cu deosebire cazul la talentele artistice decise, mai ales la geniile muzicale. Nu rareori, maturitatea aceasta timpurie s-a constatat tot astfel în sesizarea uşoară de cunoştinţe felurite, cu deosebire în domeniul matematicilor, ca şi în felul judicios de a raţiona, chiar asupra obiectelor morale şi religioase. în general însă, trebuie să recunoaştem că judecata nu apare înainte de timp. Aproape numai la talentele artistice precocitatea a fost semnul unui talent excepţional. în schimb, dezvoltarea prematură a inteligenţei, manifestată de unii copii, nu a fost de regulă germenele unui spirit care să ajungă la mare distincţie în vîrsta matură. *(E.jS.,* 77)
117
...deşi talentul şi geniul artistului conţin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuşi să fie cultivat în esenţă prin cugetare, prin reflexie asupra producţiei sale, precum are nevoie şi de exerciţiu şi de îndemînare în producere. Pentru că, fără îndoială, o latură principală a acestei producţii constă în muncă exterioară, întrucît opera de artă are o latură pur tehnică, ce se extinde pînă în sfera meşteşugărească... *(E., I,* 33)
Talentul nu este totodată altceva decît individualitatea originară determinată considerată ca mijloc interior, ca trecere a scopului în realitate. Mijlocul real însă şi trecerea reală este unitatea talentului şi a naturii lucrului dată în interes ; acela [talentul] exprimă, în ce priveşte mijlocul, latura acţiunii, acesta din urmă latura conţinutului;

ambele sînt individualitatea însăşi, ea întrepătrundere a fiinţei şi a acţiunii. Ceea ce este dat sînt deci circumstanţe dinainte găsite, care sînt în sine natura originară a individului; apoi interesul, care se afirmă tocmai ca fiind al său, adică ca scop; în sfîrşit, legătura şi suprimarea acestei opoziţii în ceea ce e mijloc. *(F.S.,* 225)
Natura originară este ea singură î n s i n e l e, adică ceea ce ar putea fi pus la bază pentru judecarea operei, şi invers (a judecării individului prin operă). Ambele însă îşi corespund : nu este nimic pentru individualitate care să nu fie prin ea, adică nu există nici o realitate care să nu fie natura ei şi fapta ei; şi nici o acţiune, nici un înşine al individualităţii care să nu fie real; şi numai aceste momente sînt de comparat. *(F.S.,* 226)
Orice face individul şi orice i se întîmplă a făcut-o el şi este el însuşi; el poate avea numai conştiinţa purei traduceri a lui însuşi din noaptea posibilităţii în ziua actualităţii, a însinelui abstract în semnificaţia fiinţei reale şi poate avea doar certitudinea că ceea ce se iveşte pentru el în această lumină nu este altceva decît ceea ce dormea în acea noapte. *(F.S.,* 226)
O atare experienţă, mai întîi în ce priveşte subiec- tu], o oferă, pe de o parte, geniul: facultatea de a produce idei estetice, adică reprezentări ale imaginaţiei libere care servesc unei Idei şi dau de g î n d i t, fără ca un asemenea conţinut să fie exprimat într-un concept sau să se lase exprimat prin acesta ; pe de altă parte, o oferă judecata estetică, sentimentul acordului intuiţiilor sau al reprezentărilor, în libertatea lor, cu intelectul, în legitatea lui. *(E.,* 132-l33) ,
Geniul este capacitatea generală de creaţie adevărată a operei de artă, precum şi energia de a dezvolta şi de a face să lucreze această aptitudine. Dar în acelaşi timp această capacitate şi energie nu există decît ca subiectivă, fiindcă numai un subiect conştient de sine poate produce pe plan spiritual, subiect care îşi propune ca scop o astfel de producere. Mai precis însă, se mai obişnuieşte să se facă o deosebire determinată între geniu şi talent. Şi de fapt acestea nici nu sînt nemijlocit identice, deşi pentru creaţia artistică desăvîrşită identitatea lor este necesară. Anume, întrucît în general arta individualizează, trebuie să dea forme de fenomene reale produselor sale, ea şi cere, pentru felurile particulare ale acestei realizări, aptitudini particulare distincte. O astfel de aptitudine poate fi numită talent; de exemplu cineva are talent să cînte perfect la violină, altul, talent la cîntat cu vocea etc. Dar simplul talent poate realiza ceva bun numai într-un sector cu totul izolat al artei, şi cere totuşi pentru a fi desăvîrşit în el însuşi o capacitate artistică generală şi capacitatea de a însufleţi [obiectul, aptitudini] pe care nu le conferă decît geniul. De aceea talentul fără geniu nu reuşeşte să depăşească prea mult abilitatea exterioară. *(E.,* I, 288-289)
118
119
...artistul nu trebuie să plăsmuiască în forma exclusiv spirituală a gîndirii, ci în cuprinsul intuiţiei şi al sentimentului şi, mai precis: raportîndu-se la un material sensibil şi în elementul acestuia. Această creaţie artistică include în ea, ca arta în general, latura modului nemijlocit şi a naturaleţei, şi această latură este cea pe care subiectul n-o poate produce în el însuşi, ci pe care el însuşi trebuie s-o găsească dată în prealabil în sine însuşi. Numai acesta este sensul în care putem spune că geniul şi talentul trebuie să fie înnăscute. *(E.,* I, 289)
Fără îndoială, toate artele pretind studiu îndelungat, muncă stăruitoare, îndemînare multilateral dezvoltată, totuşi, cu cît este mai mare şi mai bogat în conţinut talentul sau geniul, cu atît mai puţin cunoaşte el greutăţile legate de caştigarea dexterităţilor necesare creaţiei artistice. Fiindcă artistul autentic posedă impulsul natural şi nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor şi reprezentărilor sale. Acest mod de plăsmuire este felul său de a simţi şi intui, pe care el îl găseşte în sine fără efort, ca pe adevăratul său •instrument adecvat. [...] Adevăratul geniu a scos-o totdeauna uşor la capăt cu latura exterioară a execuţiei tehnice şi şi-a supus chiar şi cel mai sărac şi în aparenţă cel mai puţin docil material în aşa măsură, încît acesta a fost silit să încorporeze în el formele interioare ale imaginaţiei şi să le exprime. [...] Ambele părţi, creaţia interioară şi realizarea ei merg — conform conceptului artei — mînă în mînă. *(E.,* I, 291)
...este totuşi valabilă şi aici unitatea esenţială a interiorului şi exteriorului, astfel încît trebuie spus că omul este ceea ce el făptuieşte ; iar vanităţii mincinoase care se încălzeşte la conştiinţa excelenţei interioare trebuie să i se opună acel cuvînt al evangheliei: „îi veţi recu-
120
noaste după roadele lor". Acest cuvînt mare, valabil mai întîi în morală şi religie, e valabil şi în ce priveşte înfăptuirile ştiinţifice şi artistice. In ce priveşte pe acestea din urmă, observînd la un copil aptitudini deosebite, un învăţător perspicace poate exprima părerea că în acesta se ascunde un Rafael sau un Mozart, şi succesul va arăta, în urmă, întrucît a fost întemeiată o astfel de părere. Dacă însă un pictor de mîna a doua sau un prost poet s-ar mîngîia cu ideea că

interioritatea lor este plină de idealuri înalte, aceasta este o slabă mîngîiere, iar dacă ei vor avea pretenţia să fie judecaţi nu după înfăptuirile lor, ci după intenţii, această pretenţie va fi respinsă, pe bună dreptate, ca goală şi neîntemeiată. Invers, se prezintă adeseori şi cazul ca în judecarea altora care au săvîrşit fapte juste şi merituoase să se folosească falsa deosebire dintre intern şi extern, spre a afirma că asemenea fapte sînt doar exteriorul, că în interior avem de-a face cu altceva, cu satisfacerea vanităţii sau a altor pasiuni reprobabile. Acesta este sentimentul invidiei, datorită căruia cineva, neputînd înfăptui el însuşi ceva mare, se străduieşte să coboare la el ce e mare şi să-l micşoreze. Împotriva acestui fel de a simţi trebuie amintită frumoasa expresie a lui Goethe că în faţa superiorităţii altora nu există alt remediu decît iubirea. *(E.,L.,* 259)

Cînd artişti mari desăvîrşesc o operă, putem spune : aşa trebuie să fie : aceasta înseamnă că particularitatea artistului a dispărut cu totul şi nu apare în ea nici o manieră. Fidias-nu are nici o manieră. Forma, ea însăşi trăieşte şi iese în evidenţă. Dar cu cît un artist este mai slab, cu atît mai mult îl vedem pe el, particularitatea şi bunul-plac al său. *(D.,* 45)

...profunzimea lucrului a rămas inaccesibilă pentru ?ust, fiindcă o atare adîncime face apel nu numai la

simţuri şi la reflexii abstracte, ci la raţiune în plenitudinea ei şi la soliditatea spiritului, în timp ce gustul era redus numai la suprafaţa exterioară pe care-şi desfăşoară jocul lor senzaţiile şi unde pot fi valorificate principii unilaterale. Iată de ce se teme aşa-numitul bun-gust de orice efect mai profund, amuţind acolo unde are cu-vîntul ceea ce este esenţial în obiect şi unde dispare ceea ce este exterior şi secundar. Căci acolo unde vorbesc pasiunile mari şi frămîntările unui suflet adînc nu mai este vorba de distincţiile subtile ale gustului şi de negoţul *f* lui de mărunţişuri; gustul simte că geniul trece pe deasupra unui astfel de teren şi, retrăgîndu-se în faţa puterii acestuia, nu mai este sigur de sine şi nu mai ştie încotro s-o apuce. *(E.,* I, 40)

...subiectele istorice oferă marele avantaj de a conţine realizată în ele nemijlocit şi pînă în amănunte un astfel de acord a laturii subiective şi obiective. Această armonie nu se lasă decît foarte greu să fie scoasă apriori din imaginaţie, şi noi totuşi trebuie s-o simţim în general, oricît de puţin s-ar lăsa ea dezvoltată conceptual în cele mai multe părţi ale unui subiect. Fără îndoială, sîntem obişnuiţi să atribuim mai mare preţ unui produs liber al imaginaţiei decît prelucrării unui material deja existent, însă imaginaţia nu poate merge pînă acolo încît să creeze acordul cerut într-un chip atît de ferm şi de precis cum este el deja în existenţa reală, unde trăsăturile naţionale reies din însăşi această armonie sau acord. *(E.,* I, 260)

...artistul [...] nu este nevoit să recurgă la închipuiri iscodite de el însuşi, ci, părăsind superficialele poziţii zise de natură ideală, el trebuie să se apropie de realitate, în artă şi în poezie, un început ideal este totdeauna suspect, fiindcă artistul trebuie să scoată elementele artei sale din surplusul vieţii, şi nu din surplusul unei generalităţi abstracte, întrucît elementul producţiei nu-l oferă

în artă gîndul, ca în filozofie, ci formaţia exterioară, reală. In acest element deci trebuie să petreacă artistul şi să devină familiar în cuprinsul lui. *(E.,* I, 286)

...artistul trebuie să înfăţişeze ceea ce trăieşte şi se frămîntă în el în formele şi fenomenele a căror imagine şi figură el le-a receptat în sine, ştiind să le stăpînească în vederea scopului său în aşa măsură, încît aceste forme şi fenomene devin, la rîndul lor, capabile să recepteze în ele ceea ce este adevărat în sine şi să-l exprime. în cursul acestei operaţii de întrepătrundere a conţinutului raţional şi a formei reale, artistul trebuie să recurgă, pe de o parte, la ajutorul reflexiei vigilente a intelectului, pe de altă parte, la adîncimile sufletului şi ale sentimentului animator. De aceea este insipid să crezi că poeme cum sînt cele homerice i-ar fi apărut poetului în somn. Fără reflexie, alegere, discernămînt,. artistul nu este în stare să domine nici un conţinut căruia ar vrea să-i dea formă, şi este prostie să crezi că artistul autentic nu ştie ce

face. Tot atît de necesară îi este şi concentrarea sufletului. *(E.,* I, 287-288)
...adevărata inspiraţie se aprinde de un conţinut determinat oarecare, pe care imaginaţia îl prinde spre a-l exprima în formă artistică ; inspiraţia adevărată este însăşi starea legată de acest proces de plăsmuire activă, atît în interiorul subiectiv, cît şi în executarea obiectivă a operei de artă. *(E.,* I, 292)
...impulsul spre creaţie poate veni cu totul din afară şi unica cerinţă importantă este numai aceea ca artistul să aibă un interes esenţial şi să lase ca obiectul să devină viu în sine. Atunci inspiraţia geniului vine de la sine. Şi un artist cu adevărat viu descoperă, datorită tocmai acestei naturi vii a sa, mii de impulsuri spre activitate
123
şi inspiraţie, ocazii pe lîngă care alţii trec fără să fie afectaţi de ele. *(E.,* I, 293)
...inspiraţia artistică [...] nu înseamnă decît să devii cu totul plin de subiect, să fii cu totul prezent în el şi să nu te linişteşti pînă ce forma artistică nu a fost turnată şi rotunjită în sine. *(E.,* I, 293)
Dar dacă artistul a lăsat în felul acesta ea obiectul să devină absolut al său, dimpotrivă, el trebuie să ştie să uite de particularitatea sa subiectivă şi de elementele ei accidentale şi să se scufunde din parte-i cu totul în obiect, încît el, -ca subiect, nu este oarecum decît ca o formă pentru fasonarea conţinutului pe care l-a sesizat. Inspiraţia în care subiectul îşi dă aere şi se afirmă ca subiect, în loc să fie organul şi activitatea vie a lucrului însuşi, este o proastă inspiraţie. *(E.,* I, 293-294)
...din conţinutul valoros care-l însufleţeşte pe artist nu trebuie reţinut nimic în interiorul subiectiv, ci acest conţinut trebuie desfăşurat în întregime ; şi anume, în aşa **fel,** încît sufletul şi substanţa generală a subiectului ales să apară tot atît de bine scoase la lumină, pe cît de desăvîrşit rotunjită în sine trebuie să apară plăsmuirea individuală, plăsmuire pătrunsă în întreaga ei înfăţişare de acel suflet şi substanţă generală. Căci ceea ce este de prim ordin şi suprem nu este inexprimabilul, încît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfăţişează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, şi adevărul care este el, este el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior n u este el. *(E.,* I, 296)
Originalitatea autentică a artistului, ca şi aceea a operei de artă, rezidă numai în faptul de a fi animată de caracterul raţional al conţinutului adevărat în el însuşi. Numai cînd artistul şi-a însuşit în întregime această raţiune
124
obiectivă, fără s-o amestece şi s-o întineze cu particularităţi străine, luate din interior sau din exterior, numai atunci se oferă el, în obiectul plăsmuit, şi pe sine în adevărata sa subiectivitate, subiectivitate care nu vrea să fie decît punct viu de trecere pentru opera de artă încheiată în sine însăşi. Deoarece în orice creaţie poetică, în orice gîndire şi în orice acţiune veritabilă, libertatea autentică face să acţioneze substanţialul ca o putere în sine, putere care este în acelaşi timp puterea cea mai proprie a gîndirii şi voinţei subiective, încît în concilierea desă-vîrşită a amîndurora nu mai poate rămîne nici o dezbinare. In chipul acesta, consumă, fără îndoială, originalitatea artei orice particularitate accidentală, dar o înghite . numai ca artistul să poată da cu totul ascultare mersului şi avîntului inspiraţiei geniului, plină exclusiv de subiectul ei, şi ca el, în loc de toane şi bun-plac, să poată înfăţişa, în opera sa înfăptuită conform adevărului, adevăratul său eu. A nu avea nici o manieră a fost de cînd este lumea singură manieră mare, şi exclusiv în acest sens trebuie să-i numim originali pe Homer şi pe Sofo-cle, pe Rafael şi pe Shakespeare. (£., I, 303-304)
...trebuie să ne ferim [...] de a confunda imaginaţia artistică cu simpla facultate pasivă de închipuire. Imaginaţia artistică este creatoare. *(E.,* I, 286)
în Germania a apărut această părere [despre o inspiraţie naturală definitorie, *n.n.]* pe timpul aşa-numitei perioade a geniului, care, produsă de primele creaţii poetice ale lui Goethe, a fost apoi susţinută de cele schil-leriene. [...]
Primele producţii ale lui Goethe şi Schiller sînt atît de lipsite de maturitate, ba chiar atît de neelaborate şi de barbare, încît să te sperii de ele. Faptul că în cele jnai multe dintre aceste încercări ale lor se găseşte o masă
125
copleşitoare de elemente cu totul prozaice şi în parte reci şi banale vine să pledeze cu deosebire împotriva opiniei curente, după care inspiraţia ar fi legată de focul tinereţii şi de epoca tinereţii. Abia vîrsta matură a bărbăţiei acestor două genii — care au ştiut cei dintîi, putem spune, să dea naţiunii noastre opere poetice şi care sînt poeţii noştri naţionali — ne-a dăruit opere profunde, autentice, ieşite din inspiraţie veritabilă şi desăvîrşite ca formă, întocmai cum numai moşneagul Homer şi-a conceput

şi creat veşnic nemuritoarele sale cîntece. *(E.,* I, 33-34)
...artistul nu numai că trebuie să fi văzut multe în lume şi să fi cunoscut de aproape fenomenele ei exterioare şi interioare, ci trebuie să fi trecut şi multe prin propriul său suflet, inima lui trebuie să fi fost prinsă şi mişcată adînc, el trebuie să fi trecut prin multe şi să fi trăit multe înainte de a fi în stare să exprime în forma fenomenelor concrete adevăratele profunzimi ale vieţii. Din această cauză, geniul izbucneşte, fără îndoială, deja în tinereţe, cum a fost cazul, de exemplu, la Goethe şi la Schiller, dar numai vîrsta bărbăţiei şi a bătrîneţii poate desăvîrşi maturitatea autentică a operei de artă. *(E.,* I, 288)
Opera de artă veritabilă [...] îşi dovedeşte originalitatea autentică numai înfăţişîndu-se ca o creaţie proprie a unui spirit care nu spicuieşte şi nu strînge nimic de pe afară, ci lasă să se producă în sine însuşi întregul, în strînsă legătură, dintr-o singură bucată şi într-un singur ton, tocmai cum obiectul s-a unificat cu sine în sine însuşi. Cînd, dimpotrivă, scenele şi motivele nu se leagă prin ele însele una de cealaltă, ci numai din afară, necesitatea interioară a unirii lor este absentă, iar ele nu apar legate una de alta decît întîmplător, printr-un al treilea subiect strîns. Astfel, *Gotz von Berlichingen* al lui Goethe
126
a fost admirat îndeosebi pentru marea lui originalitate ; şi, fără îndoială, [...] Goethe, în această operă, a negat cu multă îndrăzneală şi a călcat în picioare tot ceea ce era stabilit ca lege a artei de către teoriile de atunci, susţinute în ştiinţele despre frumos. Cu toate acestea, execuţia lui Goethe nu posedă o originalitate autentică. Căci în această operă de tinereţe se observă încă sărăcia propriului subiect, **încat** multe trăsături, şi scene întregi, în loc să fie elaborate din marele conţinut însuşi apar ici şi colo spicuite în grabă din sfera de interes ale timpului în care se petrece acţiunea şi inserate din afară. [...] Un adaos similar de diverse trăsături ce nu provin din conţinutul subiectului mai găsim chiar şi în *Afinităţile elective.* [...] *(E.,* I, 302-303)
împotriva opiniei obişnuite, după care cea mai potrivită etate pentru producţia poetică ar fi tinereţea cu căldura şi focul ei, din acest punct de vedere se poate afirma contrarul, înfăţişînd ca cea mai adecvată epocă bătraneţea, care" ştie să-şi mai păstreze energia intuiţiei şi a sentimentului. Numai moşneagului orb Homer îi sînt atribuite minunatele poeme care au ajuns pînă la noi sub numele lui şi se poate spune şi despre Goethe că cele mai valoroase creaţii ale sale le-a dat abia la bătrîneţe, după ce reuşise să se libereze de toate particularităţile care îl limitau. *(E.,* II, 398)
Conţinutul vorbirii spiritului despre şi peste el însuşi este deci perversiunea tuturor conceptelor şi relaţiilor, înşelarea universală a lui însuşi şi a celorlalţi, şi neruşinarea de a enunţa această înşelare este, tocmai de aceea, cel mai înalt adevăr. Această vorbire este extravaganţa muzicianului „care îngrămădea şi amesteca treizeci de arii, italiene, franţuzeşti, tragice, comice, avînd tot felul de caractere, care cobora cînd cu o voce de bas profund pînă în iad, cînd, contractîndu-şi gîtlejul şi cu un falset,
127
despica înaltul cerului, pe rînd furios, înduioşat, imperios,- batjocoritor" . Pentru conştiinţa liniştită care situează onest melodia binelui şi răului în egalitatea tonurilor, adică la unison, această vorbire apare „ca o mixtură de înţelepciune şi nebunie, ca un amestec de îndemînare, ca şi de josnicie, de idei juste şi totodată false, ca o atît de completă perversiune a sentimentului, o, atît de completă turpitudine, ea şi de o totală sinceritate şi adevăr. Ea nu va putea renunţa de a trece prin toate aceste tonuri şi de a parcurge întreaga gamă a sentimentelor de la- cel mai adînc dispreţ şi repulsie pînă la cea mai înaltă admiraţie şi emoţie; dar o umbră de ridicol va fi topită în acestea din urmă, care le denaturează" ; acelea vor avea în caracterul lor deschis însăşi o trăsătură împăciuitoare, vor avea în adîncimea lor tulburătoare trăsătura atotputernică pe care spiritul şi-o dă el însuşi. *(F.S.,* 295-296)
întocmai ca faţă de individ, francezii — fie ei oameni de stat, artişti sau învăţaţi — dovedesc faţă de public, în toate acţiunile şi operele lor, atenţia cea mai prevenitoare. Totuşi, firește, respectul acesta pentru părerea celorlalţi a degenerat, uneori în străduinţa de a plăcea cu orice preţ, chiar cu preţul adevărului. Din această străduinţă au rezultat chiar tipuri ideale de flecari. Mijlocul însă pe care francezii îl socotesc cel mai sigur pentru a plăcea, în genere, este ceea ce ei numesc *espriL* Acest *esprit* se mărgineşte, în naturile superficiale, la combinarea unor reprezentări depărtate una de alta ; la oamenii de mare spirit, ca de pildă Montesquieu şi Vol-taire, el devine, prin sinteza a ceea ce a separat intelectul, o formă genială a raţionalului; căci raţionalul are drept determinaţie esenţială tocmai această sinteză. To-
Diderot, *Le neveu de Rameau.*
128

tuşi această formă a raţionalului nu este încă aceea a cunoaşterii prin concept; gîndurile adinei, pline de spirit, care se găsesc din abundenţă la oameni ca cei pe care i-am numit, nu sînt dezvoltate dintr-un gînd universal unic, din conceptul lucrului, ci sînt azvîrlite numai, ca nişte fulgere. Ascuţimea inteligenţei francezilor se dezvăluie în claritatea şi precizia exprimării lor orale şi scrise. Limba lor, guvernată de legile cele mai stricte, răspunde ordinii sigure şi conciziunii gîndurilor lor. Prin aceasta francezii au devenit modele ale expunerii politice şi juridice. *(E.S.,* 67-68)

Cu deosebire francezii sînt cei ce lucrează preocupaţi de ceea ce măguleşte, încîntă, de ceea ce e plin de efect, şi din această cauză au dezvoltat ca lucru principal acest gen uşor, plăcut pentru public, întrucît ei văd propriu-zis valoarea operelor lor în satisfacţia pe care acestea o procură altora, care îi interesează şi asupra cărora ei doresc să producă efect. Mai ales în poezia lor dramatică iese în lumină această direcţie. Astfel, de exemplu, Mar-montel povesteşte despre reprezentarea piesei sale, *Denis, le tiran* următoarea anecdotă: momentul hotărîtor era o întrebare către tiran. Insă gornistul care avea să pună această întrebare, atunci cînd sosi momentul important, în timp ce se adresează lui Dionis, face şi un pas înainte către spectatori, pe care-i apostrofează cu această întrebare. Prin această acţiune fu hotărît succesul întregii
piese.

Noi, germanii, dimpotrivă, prea pretindem operelor de artă să aibă conţinut valoros, în a căror adîncime apoi artistul se satisface pe sine însuşi fără să-i pese de public, care, ca spectator, e silit să-şi dea însuşi osteneală şi să se ajute pe sine cum vrea şi cum poate. *(E.,* II, 14)

Locul seriozităţii înţelegerii, al cuminţeniei gîndului îl ia jocul cu toane şi născociri puerile, care sînt consi-

derate ca intuiţii profunde, ca înalte presentimente, precum şi ca poezie ; iar autorii acestora îşi închipuie că pătrund drept în inima lucrurilor, în timp ce ei se găsesc la suprafaţa acestora. Înainte jcu 25 de ani a fost acelaşi caz cu poezia: „genialitatea" pusese stăpînire pe ea şi, cuprinsă de inspiraţie poetică, scotea din sine poezii orbeşte, ca din pistol. Produsele erau sau nebune, sau, cînd nu erau nebunii, erau proză banală, încît conţinutul lor era prea prost pentru proză. *(F.,* II, 687)

Nu este îmbucurător de observat că neştiinţa şi primitivitatea lipsită de formă şi gust ea însăşi, care e incapabilă să fixeze gîndirea ei asupra unei propoziţii abstracte şi mai puţin încă asupra mai multora, asigură că ea este cînd libertatea gîndirii, cînd genialitate. Aceasta din urmă, ca acum în filozofie, se afişa, cum se ştie, altădată tot astfel în poezie; în loc de poezie însă, atunci cînd producţia acestei genialităţi avea un sens, ea crea o proză banală, sau, cînd trecea dincolo de aceasta, ea crea discursuri extravagante. La fel astăzi, o filozofie naturală, care se crede prea bună pentru concept şi care, prin lipsa acestuia, se consideră drept o cunoaştere intuitivă şi poetică, aduce pe piaţă combinaţii arbitrare ale unei imaginaţii dezorganizate doar prin gînd, plăsmuiri, care nu sînt nici peşte, jiici carne, nici filozofie, nici poezie. *(F. S.,* 45)

...mediocrităţii şi talentelor ei poţi să-i propui orice principii vrei, ea este şi rămîne ceea ce este, producînd fie conform unei false teorii, fie după cea mai bună, tot numai lucruri mediocre şi slabe. *(E.,* I, 167)

Filozofia artei nu se ocupă cu prescripţii pentru artişti, ci, fără să caute a formula astfel de reguli, trebuie să arate ce este în general frumosul şi cum s-a înfăţişat el pe sine în ceea ce există, adică în operele de artă. *(E.,* I, 24)

Prelegerile din 1805-l806.

DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI

(sistematizări introductive)

Dialectica este una dintre acele vechi ştiinţe care au fost cel mai mult nesocotite în metafizica modernilor şi apoi, în general, de către filozofia populară a anticilor, cît şi a modernilor. [...] Dialectica a fost considerată frecvent ca o artă, ca şi cînd ea s-ar întemeia pe un talent subiectiv şi nu ar aparţine obiectivităţii conceptului *(S.L.,* 832).

I

Elementul propriu existenţei în fapta spiritului universa 1, care în artă este intuiţia şi imaginea, în religie sentimentul şi reprezentarea, în filozofie gîndul •pur, liber, este în istoria lumii realitatea spirituală cu întreg cuprinsul ei de interioritate şi exterioritate. *(D;* 379)

în prima sa întruchipare, ca revelaţie nemijlocită, spiritul lumii are drept principiu forma spiritului sub-

stanţial, ca identitate în care singularitatea rămîne cufundată în esenţa ei şi lipsită pentru sine de îndreptăţire.
Al doilea principiu este cunoaşterea acestui spirit substanţial, astfel încît el constituie conţinutul pozitiv şi împlinirea, precum şi fiinţare a-pentru-sine. ca formă vie a acestuia, individualitatea etică frumoasă.
Al treilea este adîncirea în sine a f iinţării-pentru-sine cunoscătoare, pînă la universalitate abstractă şi deci la opoziţia infinită faţă de obiectivitatea, părăsită astfel, în aceeaşi măsură, de spirit.
Principiul întruchipării a patra, constă în răsturnarea acestei opoziţii a spiritului, care primeşte în inte-
133
rioritatea lui adevărul şi esenţa concretă a sa, pentru a se afla, în obiectivitate, la sine însuşi şi împăcat; şi întrucît acest spirit reîntors la prima substanţialitate este spiritul revenit din opoziţia infinită — pentru a produce şi a cunoaşte acest adevăr al lui, ca gînd şi ca lumea unei realităţi supusă legilor.
[...] Potrivit acestor patru principii, împărăţiile universal istorice sînt următoarele patru; 1) cea orientală, 2) cea greacă, 3) cea romană, 4) cea germană. *(D.,* 385-386)
„FILOZOFIA ISTORIEI"
Dacă aruncăm o privire asupra istoriei universale în genere, ne aflăm în faţa unui imens tablou de schimbări şi de fapte, înfăţişînd întruchipări nesfîrşit de felurite ale popoarelor, de state, de indivizi care se succed fără odihnă. Tot ceea ce se poate cuprinde în firea omului, tot ceea ce-l priveşte, toate sentimentele de bine, de frumos, de grandios sînt solicitate din toate părţile, se propun şi se urmăresc ţeluri pe care le preţuim, pe care le-am dori realizate; tragem nădejdea şi ne temem pentru ele. In toate aceste evenimente şi întîmplări, ceea ce vedem în primul rînd este acţiunea şi de asemenea pătimirea omenească ; simţim că peste tot este vorba de lucruri care sînt ale noastre, şi de aici înclinarea noastră de a lua atitudine pro sau contra. (.; 72)
Diviziunea istoriei universale
[...] *Orientul [...]* este vîrsta copilăriei istoriei. Alcătuirile monumentale ale imperiilor orientale constituie formaţiuni substanţiale, în care există toate determinările raţionale, dar în aşa chip încît indivizii rămîn numai accidente. *(I.,* 104)
135
Cu virata tinereţii trebuie apoi comparată *lumea grecească,* căci acolo se formează într-adevăr individualităţi. Ea constituie cel de-al doilea principiu călăuzitor al istoriei universale. [...] Acolo se întîlneşte deci îmbinarea elementului moral cu voinţa subiectivă, acolo domneşte conceptul *libertăţii jrumoase,* deoarece ideea se află îmbinată cu o formă sensibilă, plastică ; ea nu există încă abstract pentru sine, în mod izolat, ci este nemijlocit împletită cu realul, aşa cum într-o frumoasă operă de artă sensibilul poartă pecetea şi expresia spiritualităţii. Este vorba deci de tă-rîmul adevăratei armonii, de o lume a celei mai ademenitoare înfloriri, care însă se trece şi piere curînd ; este vorba de o comportare morală naivă, nu încă de moralitate, căci voinţa individuală a subiectului rezidă în tradiţia şi-n obişnuinţa nemijlocită cu dreptul şi cu legile. Individul se află astfel într-o unitate spontană cu scopul general. Ceea ce în Orient este despărţit în două extreme, substanţial ca atare şi singularitatea ce se nimiceşte în ciocnire cu acesta aici se întîlneşte. Dar principiile despărţite se află doar *nemijlocit* în unitate, constituind astfel totodată şi contradicţia supremă în sine. într-adevăr comportarea morală *frumoasă* nu a fost cucerită încă prin lupta libertăţii subiective, care să se fi renăscut pe sine ; ea nu s-a înălţat prin purificare. (., 105-l06)
Cel de-al treilea moment constituie domnia generalităţii abstracte : este *Imperiul roman,* operă sobră a vîrstei de bărbăţie a istoriei. într-adevăr, vîrsta bărbăţiei nu evoluează nici după bunul-plac al stăpînului şi nici după bunăvoia frumosului, proprie individualului, ci serveşte-scopului general, în care individul dispare, atingîndu-şi scopul propus numai în cadrul scopului general. [...] Imperiul roman nu mai eiste o domnie a indivizilor, aşa cum fusese oraşul Atena. Aici nu mai există voioşie şi bucurie-exuberantă, ci muncă aspră şi amară. Interesul se despvbi-de de individual, care însă cîştigă în schimb pentru sine
generalitatea formală, abstractă. [...] Roma devine un Panteon al tuturor zeilor şi a tot ceea ce e spirit, însă fără ca prin aceasta zeii sau spiritul lor să-şi fi păstrat viaţa lor proprie. (., 106)
Astfel intră în scenă Imperiul *german,* al patrulea moment al istoriei universale ; acest moment ar corespunde, prin urmare, în comparaţie cu vîrstele omului, *vîrstei bătrîneţii.* Vîrsta bătrîneţii naturale este slăbiciune, pe cînd vîrsta bătrîneţii spiritului este, dimpotrivă, maturitatea sa desăvîrşită, în care el se reîntoarce la unitate, dar de astă dată ca spirit. (., 107)
LUMEA ORIENTALA
[...] Egiptul
La perşi am întîlnit cultul luminii, cult al esenţei universale a naturii. Acest principiu se dezvoltă apoi

sub forma unor momente ce se comportă indiferent unul faţă de celălalt: unul din aceste momente este scufundarea în senzualitate, aşa cum o întîlnim la babilonieni şi sirieni ; celălalt moment este de natură spirituală, şi anume într-o dublă formă : pe de o parte, sub forma conştiinţei incipiente a spiritului concret, în cultul lui Adonis, iar pe de altă parte, sub forma gîndirii pure şi abstracte la iudei.; primei îi lipseşte unitatea concretului, iar ultimei concretul însuşi. *Reunirea acestor elemente opuse constituie acum problema pe care o ridică Egiptul.* Dintre reprezentările întîlnite în antichitatea egipteană, trebuie reliefată cu deosebire una singură, şi anume aceea a *Sfinxului,* enigmă în sine şi pentru sine, plăsmuită cu dublă înfăţişare, jumătate animal, jumătate om. *Sfinxul* poate
136
137
fi privit ca un simbol al spiritului egiptean : capul de om, care priveşte dintr-un trup de animal, reprezintă spiritul în momentul în care el începe să se ridice din sfera naturalului, să se rupă de ea şi să privească mai liber în jurul său, dar fără a se fi eliberat încă întru totul din cătuşe. Construcţiile nemăsurate ale egiptenilor se află jumătate sub pămînt, iar jumătate se ridică deasupra lui în ţăria cerului, întreaga ţară este scindată într-o împărăţie a vieţii şi o împărăţie a morţii. Statuia colosală a lui Memnon cîntă sub prima rază a aurorei; totuşi, ceea ce cîntă acolo nu este încă lumina liberă a spiritului. Limba scrisă este încă ieroglifă iar la baza acesteia se află doar imaginea sensibilă, şi nu litera însăşi. Se vede deci că înseşi relicvele Egiptului ne pun la dispoziţie numeroase întruchipări şi imagini, care îi exprimă caracterul; ele ne sînt mărturie a unui spirit ce se simte la strîmtoare, ce se manifestă în afară, dar numai pe calea simţurilor. (., 19l-l92)
Dar imaginea animalului este şi ea tranformată în simbol şi în parte redusă la un simplu semn ieroglific. Amintesc aici de nenumăratele imagini de ulii, şoimi, gîndaci şi scarabei de pe monumentele egiptene. Nu se ştie ce anume reprezentări simbolizau aceste imagini şi nici nu se poate spera să se lămurească o asemenea problemă, neclară încă de la origine. Aşa, de pildă, *cărăbuşul de gunoi* ar fi simbolul zămislirii, al soarelui şi al cursului soarelui, pasărea ibis — simbolul revărsării Nilului, vul turul al prorocirii, al anului, al îndurării. Bizareria acestor asociaţii provine din faptul că nu se transpune o reprezentare generală într-o imagine — aşa cum ne închipuim că se întîmplă cît se compune o poezie —, ci, invers, se porneşte de la intuiţia sensibilă, în care se instalează apoi imaginaţia.
Uneori vedem însă reprezentarea desprinzîndu-se din forma animală nemijlocită şi nemairămînînd doar la in-
138
tuiţia ei, ci scoţînd cu îndrăzneală la iveală ceea ce se bănuia sau se căuta numai în ea. Ermeticul, spiritualul răzbate din animalitate sub forma figurii omeneşti. Sfinc-şii înfăţişaţi sub atîtea forme, ca trunchiuri leonine cu capete de fecioare sau ca sfincşi masculini [...] purtînd bărbi, sînt tocmai cei care ne arată că problema de rezolvat este semnificaţia spiritualului; este la fel cum enigma în genere ,nu constă în rostirea a ce este necunoscut, ci în provocarea de a-l dezlega, în voinţa ca acel necunoscut să se reveleze. Invers, chipul omenesc este şi el desfigurat la rîndu-i, luînd forma animalică, pentru a fi particularizat ca expresie animită. Arta plastică a grecilor ştie să obţină expresia particulară prin caracterul spiritual, sub forma frumosului, astfel încît nu e nevoită să desfigureze chipul omenesc în scopul înţelegerii. Egiptenii au adăugat înseşi reprezentărilor antro-pomorfice ale zeilor semnificaţia voită folosind capete şi măşti de animale ; aşa spre exemplu Anubis are un cap de cîine, Ibis, un cap de leu cu coarne de taur etc. Şi preoţii, după funcţiunea lor, sînt travestiţi în şoimi, şacali, tauri etc.; la fel chirurgul ce eviscerează morţii (reprezentat fugind, căci a păcătuit faţă de ceea ce este viu), îmbălsămătorul, scribii. Uliul cu eap de om şi cu aripile deschise simbolizează sufletul, parcurgînd în zbor spaţiile sensibile, pentru a însufleţi un trup nou. Puterea de imaginaţie a egiptenilor a născocit şi făpturi alcătuite prin combinarea unor animale diferite : şerpi cu capete de taur şi de berbeci, trupuri de lei cu capete de berbeci etc.
[...] în cele spuse pînă acum am văzut spiritul egiptean luptînd pentru a se elibera din alcătuirile naturii. [...] Dar acel spirit care este în contemplarea elementelor particulare din natură, fiind prin aceasta un spirit plin de năzuinţă şi oreator, îşi converteşte reprezentarea nemijlocită a naturii, de pildă a Nilului, a soarelui etc, în plăsmuiri la care spiritul participă ; aşa cum am văzut, acest spirit este un spirit ce atribuie simboluri
139
şi aceasta fiind — el tinde să pună stăpînire asupra
lor şi să şi le înfăţişeze. Cu cit este mai enigmatic şi mai obscur pentru sine însuşi, cu atît el simte mai

mult înăuntrul său nevoia de a se strădui să scape de neliniştea ce-l apasă, pentru a ajunge la o reprezentare obiectivă. Caracterul admirabil al spiritului egiptean stă în faptul că el ni se înfăţişează ca un gigantic meşter-construc-tor ; nu pompa, jocul, desfătarea sau alte lucruri le caută el ; ceea ce îl mînă este năzuinţa de a se înţelege pe sine ; el nu are alt material pentru a afla ceea ce este şi pentru a se realiza pe sine, pentru sine, decît această adîncire în piatră, iar ceea ce el înscrie în piatră sînt enigmele sale, ieroglifele. Ieroglifele sînt de două feluri ; cele pro-priu-zise sînt destinate mai mult exteriorizării prin limbă şi se raportează la reprezentarea subiectivă; celelalte sînt masele enorme ale operelor arhitectonice şi sculpturale ce acoperă Egiptul. Dacă pentru alte popoare istoria constă într-o înşiruire de evenimente, ca de pildă pentru romani, care timp de mai multe secole n-au trăit decît cu scopul cuceririlor, realizînd o operă de supunere a popoarelor, egiptenii sînt în schimb cei ce au construit un imperiu tot atît de puternic, înfăptuind opere de artă. Ruinele rămase stau mărturie pentru indestructibil itatea acestor opere ; ele sînt mai grandioase şi uimesc mai mult decît toate celelalte creaţii ale evului antic şi modern.

Nu voi aminti dintre aceste opere decît pe acele închinate morţilor, care atrag cu deosebire atenţia. Este vorba de uriaşele săpături în colinele ce se întind de-a lungul Nilului, lîngă Teba, şi ale căror galerii şi încăperi sînt înţesate cu mumii, adăposturi subpămîntene de dimensiunile celor mai mari mine moderne. Apoi marea necropolă din valea de la Sais, cu ziduri şi bolţi. Mai departe, acea minune a lumii, piramidele, a căror destinaţie, deşi dezvăluită încă de Herodot şi Diodor, a fost din nou cu totul confirmată abia în timpurile recente ; într-adevăr, aceste enorme cristale, de-o mare regularitate geometrică,

140

închid în ele cadavre. în sfîrşit, cele mai uimitoare, mormintele regilor, dintre care unul a fost deschis recent de Belzoni.

[...] Din cele spuse mai înainte cu privire la monumentele funerare rezultă că egiptenii, dar mai ales regii lor, priveau ca scop în viaţă faptul de a-şi construi mor-mîntul şi de a asigura trupului lor un lăcaş de odihnă permanent. [...] Cu ajutorul monumentelor păstrate putem cunoaşte [...] viaţa particulară a egiptenilor, aşa cum o cunoaştem pe cea a romanilor, datorită ruinelor de la Pompei şi Herculanum. (., 205-210)

Tranziţie la lumea greacS

în Neith, zeiţa egipteană, adevărul este încă zăvorit, în timp ce Apollo, zeul grec, este descătuşarea sa : el se rosteşte : *„Omule, cunoaşte-te pe tine însuţi".* Această sentinţă nu se referă la cunoaşterea de către om a particularităţilor privind slăbiciunile şi defectele sale proprii; nu omul ca individ este cel care trebuie să recunoască ceea ce îi este specific, ci omul ca atare trebuie să se recunoască pe sine. Aceasta este menirea grecilor, iar în spiritul grec omenescul se înfăţişează în limpezimea şi în dezvoltarea sa. Trebuie să ne surprindă deci şi să ne prilej uiască încîntare povestirea greacă potrivit căreia sfinxul, acea plăsmuire egipteană, s-ar fi ivit la Teba pu-nînd întrebarea : „Cine umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două, iar seara pe trei ". Dînd răspunsul că este vorba de om, Oedip a făcut ca sfinxul să se prăbuşească de pe stîncă. Dezlegarea şi eliberarea spiritului oriental, care ajunsese în Egipt a constitui problema de căpetenie însăşi, stă în aceea că gîndul constituie elementul lăuntric al naturii, care nu-şi are existenţă decît în conştiinţa umană. Dar această veche dezlegare dată de Oedip, care f se revelează astfel ca fiind cel

141

ce ştie, se împleteşte cu o totală neştiinţă a ceea ce el însuşi făptuieşte. In străvechea casă domnitoare, zorile limpezirii spiritului sînt încă însoţite de orori, datorită ne-ştiinţei, iar această incipientă stăpînire regală, pentru a deveni veritabilă ştiinţă şi limpezire morală, trebuie să se structureze, prin legi civile şi libertate politică, ajungînd la împăcare cu sine sub forma acelui „spirit frumos". (., 213)

LUMEA GREACA

Am comparat încă- mai înainte lumea grecească cu vîrsta adolescenţei, şi anume nu în *acel* sens că tinereţea este purtătoarea unei viitoare determinări serioase şi grave — împingînd astfel în mod necesar la cultivarea şi perfecţionarea unui scop mai amplu — şi -că ea are deci o înfăţişare cu totul nedesăvîrşită şi nematură pentru sine, fiind, chiar atunci cînd ar dori să fie privită ca stabilizată, dezechilibrată în măsura cea mai mare, ci anume în *acel* sens că tinereţea nu înseamnă încă acţiunea muncii, năzuinţa tinzînd la un scop raţional limitat, ci mai curînd

prospeţimea concretă a vieţii spiritului: ea evoluează în plină prezenţă senzuală, ca întruchiparea spiritului şi senzualitatea spiritualizată, într-o unitate, înfăptuită, de spirit. Grecia ne oferă priveliştea senină a vieţii spirituale, plină de putere şi frăgezime tinerească. [...]

Cea mai înaltă figură care a plutit în faţa concepţiei greceşti este Ahile, fiul poetului, tînărul adolescent homeric din războiul troian. Homer este elementul. în care trăieşte lumea grecească, precum omul trăieşte în aer. Viaţa grecească este o adevărată înfăptuire tinerească. Ahile, *poeticul* tînăr a iniţiat această viaţă, şi Alexandru cel Mare, tînărul *real,* i-a încheiat ciclul. (L, 217-218)

142

[...] *Rezumînd acum ceea ce constituie spiritul grecesc, rezultă următoarea determinare de bază, şi anume că libertatea spiritului este condiţionată şi este în raport esenţial cu o stimulare. Libertatea grecească este provocată prin altceva şi teste liberă prin aceea că îl preschimbă şi-şi produce stimularea din sine.* [...] Chiar aceasta dă caracterului grecesc forma de *individualitate frumoasă,* care se realizează prin spirit, preschimbînd naturalul în expresia sa proprie. Activitatea spiritului nu-şi are, aici, încă în sine însuşi, materialul şi instrumentul manifestării, ci are nevoie de imboldul şi de materialul natural; această activitate nu este o spiritualitate, determinîndu-se pe sine însuşi, ci o naturalitate înălţată la spiritualitate, o individualitate spirituală. Spiritul grecesc este artistul plastic care preschimbă piatra în opera de artă. In această prelucrare, piatra nu rămîne numai piatră, forma adău-gîndu-i-se din exterior, ci ea devine, chiar contrar naturii sale, expresia spiritualului, fiind în acest fel transfigurată. Invers, artistul *are nevoie,* pentru înfăptuirea viziunilor sale spirituale, de piatră, de culori, de formele senzoriale pentru exprimarea ideii sale ; fără acest element nici chiar el însuşi nu poate lua cunoştinţă de idee şi nici nu o poate concretiza pentru alţii; ea nu poate deveni în atare condiţii, pentru el, un obiect în gîndire. Şi spiritul egiptean la fel lucra în materie, dar naturalul nu era încă subordonat spiritualului, ultimul aflîndu-se încă în luptă cu el; naturalul rămîne încă pentru sine, constituind o latură a imaginii, ca în trupul Sfinxului. în frumuseţea grecească, senzorialul este numai semn, expresie, înveliş, în care se manifestă spiritul.

Trebuie sa mai adăugăm că întrucît spiritul grecesc este artist care preschimbă materia în sens şi spirit, el se recunoaşte liber înăuntrul plăsmuirilor sale ; căci el este creatorul lor, iar ele ,sînt — ca să spunem aşa — opera omenească. Plăsmuirile sale sînt însă numai aceasta, ci ele sînt adevărul etern şi forţele spiritului în sine şi pen-

143

tru sine, **prin urmare,** în aceeaşi măsură, şi necreate de om. Omul are respect şi veneraţie faţă de intuiţii şi faţă de aceste plăsmuiri. (., 23l-232)

...individualitatea frumoasă [...] constituie miezul caracterului grecesc. Rămîne să fie luate în considerare mai îndeaproape diversele chipuri în care se realizează acest concept. Toate sînt opere de artă ; le putem concepe ca pe o triplă alcătuire : că operă de artă *subiectivă,* adică alcătuirea omului însuşi; ca operă de artă *obiectivă,* adică alcătuirea lumii zeilor ; în sfîrşit, ca operă de artă *politică,* felul constituţiei şi al indivizilor în sînul ei. (., 232)

Opera de artă subiectivă

[...] Aceasta constituie începutul *subiectiv* al artei greceşti în care omul şi-a înălţat însuşirile trupului prin trăsături libere şi frumoase, pline de dinamism şi înde-mînare, într-o operă de artă. (

Grecii s-au format întîi pe ei înşişi ca figuri frumoase, înainte de a fi exprimat asemenea forme în marmoră sau în tablouri. întrecerea paşnică la *jocuri,* unde fiecare arată ceea ce este, e foarte veche. Homer descrie într-un chip splendid jocurile lui Ahile în cinstea lui Patrocle, dar în toate poemele sale nu se găseşte nici un indiciu despre statuile zeilor, amintindu-se doar de sanctuarul de la Dodona şi de tezaurullui Apoilo de la Delfi. Jocurile descrise de Homer erau : lupta corp la corp, lupta cu pumnii, alergări, întreceri cu caii şi cu carele de luptă, aruncarea discului sau a suliţei şi mînuirea arcului cu săgeţi. Cu aceste exerciţii se împreunau dansuri şi cîntece ca manifestări ale unei veselii şi plăceri ale tuturor participanţilor. Şi aceste două arte contribuiau, în sfîrşit, la înflorirea frumuseţii. Pe scutul lui

Ahile, Hefaistos a reprezentat, printre altele, tineri frumoşi şi fete cu picioare zvelte, care se mişcă în acelaşi ritm, precum îşi întoarce
144
olarul roata. Mulţimea stă împrejur desfătîndu-se, divinul cîntăreţ acompaniază cîntecul cu harfa şi doi dansatori principali se învîrtesc în jurul horei. [...]
Omul posedă chiar într-unui din organele sale, vocea, un element nemijlocit care admite şi promovează un conţinut mai larg decît simpla prezentă senzuală. Am văzut astfel cum este *cîntecul* legat de dans, servindu-l. însă cîntecul devine şi el independent şi necesită instrumente muzicale pentru a-l acompania : el nu rămîne astfel un cîntec fără conţinut, ca trilurile unei păsări, care pot să afecteze simţirea, dar fără a avea vreun conţinut obiectiv ; din contră, cîntul pretinde un conţinut care este creat din repezentare şi din spirit, transformîndu-se ulterior în *opera de artă obiectivă (I.,* 234-235)

Opera de artă obiectivă

Individualităţile obiective frumoase sînt zeii grecilor. Spiritul divin este aici astfel constituit încît *nu există* încă el însuşi ca spirit *pentru sine* în universalitatea sa, ci se *găseşte aici;* el se manifestă încă senzorial, însă în aşa fel, încît senzorialul nu constituie *substanţa sa,* ci este numai un *element* al său de manifestare. (., 236)
Obiecţiei că această metamorfozare a naturalului în spiritual ar corespunde unei alegorizări a noastre sau a uneia greceşti de mai tîrziu i se poate opune faptul că această răsucire a naturalului la spiritual este chiar spiritul grecesc. Epigramele greceşti cuprind asemenea treceri de la senzual la spiritual. Numai intelectul abstract nu este în stare să priceapă unitatea dintre natural şi spiritual.
în continuare, adăugăm că zeii trebuie concepuţi ca individualităţii, nu ca abstracţii cum sînt de pildă ştiinţa, unicul, timpul, cerul, necesitatea. Asemenea abstracţiuni
145
nu formează conţinutul acestor zei; ei nu sînt alegorii, **nici** fiinţe abstracte, împodobite cu atribute multiple fixate de ele, ca horaţiana *necessitas clavis trabalibus.* Tot aşa de puţin sînt zeii simboluri, căci simbolul este numai un semn, sensul a altceva. Zeii greceşti exprimă ceea ce sînt ei înşişi. Liniştea eternă şi **claritatea** înţeleaptă din capul lui Apollo nu sînt un simbol, ci expresia în care apare spiritul, manifestîndu-şi prezenţa. Zeii sînt subiecte, individualităţi concrete ; o fiinţă alegorică nu are însuşiri, ci este ea însăşi numai o "însuşire. Mai mult, zeii sînt caractere deosebite, întrucît în fiecare dintre ei există o determinare preponderentă caracteristică; dar ar fi zadarnic, dacă am voi să cuprindem acest circuit de caractere într-un sistem. [...] Grecii povestesc despre zeii lor cele mai vesele şi cele mai plăcute anecdote, cărora nu li se poate trasa nici o limită, deoarece inventivitatea scăpărătoare a grecilor ţîşnea mereu din spiritul lor viu. (., 237-238)
Eschil a fost acuzat că în tragediile sale. a profanat misterele. Reprezentările neclare şi simbolurile din mistere, în care plenitudinea sensului se presimte numai, constituie un element străin faţă de formele pure şi clare, ameninţîndu-le cu pieirea. De aceea, zeii artelor rămîn separaţi de zeii misterelor şi ambele sfere trebuie să fie strict despărţite. (., 239)
Pe cei mai mulţi zei, grecii i-au primit din străinătate, cum accentuează Herodot povestind despre Egipt; dar aceste mituri străine au fost transformate şi spiritualizate de greci şi ceea ce s-a preluat din teogoniile străine a fost prelucrat în graiul elenilor într-o povestire, de multe ori plină de bîrfelî la adresa zeilor. Pe de altă parte, şi animalele, care la egipteni aveau încă valoare de zei, au fost degradate de greci la semne externe distinctive, însoţind pe zeul spiritului. Concomitent cu particularităţile caracteru-
lui lor, zeii greceşti sînt reprezentaţi ca oameni; dar acest antropomorfism este socotit de undi ca o scădere a lor. In legătură cu această afirmaţie, trebuie su spunem imediat că omul, întruchipare a spiritului, exprimă caracterul autentic al zeilor greceşti şi că prin aceasta zeii ajung să se ridice deasupra tuturor zeilor naturali şi deasupra tuturor abstracţiilor fiinţei supreme, unice. Pe de altă parte, antropmorfismul este considerat şi ca o superioritate a zeilor greceşti; ei sînt priviţi ca oameni, ceea ce ar lipsi Dumnezeului creştin. Schiller spune : „Iar zeii de oameni mai aproape fiind, şi oamenii erau mai aproape de zei". Dar zeii greceşti nu pot fi consideraţi mai umani decît Dumnezeul creştin. (., 239-240)

Opera politică

Statul întruneşte cele două laturi, luate în considerare pînă acum, ale operei de artă subiective şi obiective. în stat, spiritul nu este nici numai obiect, nici numai subiectivitate sub forma corporalităţii

frumoase, ci el este un spirit viu, general, care constituie în acelaşi timp spiritul conştient de sine al fiecărui individ.
-Numai constituţia *democrată* era adecvată pentru acest spirit şi pentru acest stat. (., 24l-242)
Precum în frumuseţe, în partea ei sensibilă, este prezent încă elementul natural, în acelaşi fel în moralitate sînt prezente legile în felul necesităţii naturale. Grecii rămîn ancoraţi înlăuntrul *frumuseţii,* dar nu ating încă punctul mai înalt al adevărului. (., 243)
Pericle a fost un om de stat cu un caracter antic sculptural. [...] Prin [...] comportare a ajuns la o aşa de mare considerare, încît Aristofan îl numeşte Zeus al Atenei.
J46
147
[...] ...în totalitatea lor, momentele esenţei ateniene au fost independenţa individualităţilor şi cultura însufleţită de spiritul frumosului. Din iniţiativa organizatorică a lui Pericle au luat naştere acele eterne monumente ale culturii, ale căror puţine resturi pun posteritatea în uimire ; în faţa acestui popor s-au reprezentat dramele lui Eschil, Sofocle, iar mai tîrziu cele ale lui Euripide, care însă nu mai au acel vechi caracter moral. In ele se poate recunoaşte într-o măsură mai mare principiul decăderii. Acestui popor i se adresau discursurile lui Pericle ; din el s-a ridicat un cerc de bărbaţi, exemple de naturi clasice pentru toate secolele. Aici trebuie menţionaţi, în afară de cei amintiţi anterior, Tucidide, Socrate, Platon, apoi Aristofan, acesta din urmă păstrînd în sine întreaga seriozitate politică a poporului său şi, în timp de descompunere, scriind şi creînd pentru binele patriei, pătruns în întregime de această convingere profundă. [...] ...Pericle este Zeus-ul cercului de individualităţi al Atenei. (., 250-251)
Spiritul nu s-a putut menţine decît scurt timp pe poziţia unităţii spirituale frumoase [...], iar izvorul desfăşurării sale ulterioare şi al descompunerii l-a constituit elementul subiectivităţii, al moralităţii, al propriei reflexii şi al interiarităţii. înflorirea cea mai frumoasă a vieţii greceşti a durat aproximativ 60 de ani, de la războaiele medice, 492 înainte de Hristos, şi pînă la războiul pelo-ponesiac, 431 înainte de Hristos. (., 255)
In frumuseţe, ca principiu călăuzitor al grecilor, unitatea concretă a spiritului era legată de realitate, de iubirea de patrie, de familie etc. (., 259)
Elevul lui Socrate, Platon, a alungat din statul său pe Homer şi pe Hesiod, creatorii reprezentărilor religioase ale grecilor, căci el cerea, o reprezentare mai înaltă, corespunzătoare gîndirii despre ceea ce trebuie venerat ca zeitate. (., 259-260)
148
LUMEA ROMANA
Napoleon, într-o convorbire avută odinioară cu *Goethe* despre natura tragediei, era de părere că tragedia modernă se deosebeşte de cea veche în esenţă prin aceea că noi nu mai cunoaştem destinul în faţa căruia oamenii sînt neputincioşi şi că locul vechiului fatum l-ar fi luat politica. Politica este chemată deci să devină noua fatalitate pentru tragedie, ea reprezentînd forţa irezistibilă a împrejurărilor, cărora individualitatea trebuie să i se supună. O asemenea forţă este *lumea romană,* predestinată să ţină în frîu indivizii cu moravurile lor; la fel, să concentreze, zeii şi spiritele, în totalitatea lor, în Panteonul stăpînirii universale, pentru a-i reduce la o generalitate abstractă. (., 267)
Despre caracterul general al romanilor putem însă spune că, în comparaţie cu acea poezie primitivă,, răstălmăcirea orientală a oricărui concept de finit şi în comparaţie I cu frumoasa şi armonioasa poezie şi cu plutirea echili- brată, liberă a spiritului grecesc, la romani apar *proza* , vieţii, conştiinţa finitului pentru, sine, abstracţia intelectului şi asprimea personalităţii. [...]
i Această proză extremă a spiritului o întîlnim în arta
. etruscilor, care deşi executată cu cea mai desăvîrşită teh-• nică şi în condiţiile unei oglindiri realiste, este lipsită t de orice idealitate şi frumuseţe grecească ; o mai întîlnim şi în formarea şi dezvoltarea dreptului roman şi a religiei romane. (., 276)
...în totalitatea lui acest ciclu *[Saturnaliile, n.n.]* prezintă o înfăţişare foarte mărginită şi prozaică; din el nu reies intuiţii mai adinei, despre marile forţe din natură şi procesele lor generale ; căci peste tot s-a avut în vedere utilitatea externă, comună ; iar bucuria veselă de
149
viaţă a trecut în bufonerii lipsite de spirit. Dacă la greci din începuturi asemănătoare s-a dezvoltat arta tragediei greceşti, dimpotrivă, este demn de reţinut cum la romani acele dansuri şi cîntece caraghioase de la sărbătorile cîm-peneşti s-au menţinut pînă în timpurile cele mai

înaintate, fără ca din această naivă, dar primitivă formă să se fi ajuns la o modalitate artistică temeinică.
Am mai spus că romanii au preluat zeii greceşti (mitologia poeţilor romani este luată în întregime de la greci) ; dar adorarea acestor zei, frumoase plăsmuiri ale fanteziei, se pare să fi fost la ei ceva rece şi formal. Cînd romanii povestesc despre Jupiter, Juno, Minerva, avem impresia că asistăm la o piesă de teatru. Grecii au animat lumea zeilor, dîndu-i un conţinut adînc şi spiritual, împodobind-o cu idei scanteietoare şi senine; ea constituia pentru ei obiectul unei continue inventivităţi şi al unei conştiinţe pline de cugetări. Astfel a fost creată în mitologia lor o vastă şi nesecată comoară pentru simţire, sentiment şi minte. Spiritul roman nu a însufleţit aceste jocuri ale unei fantezii iscusite cu o mentalitate proprie, găsindu-şi satisfacţia în desfăşurarea lor ; din contra, mitologia greacă apare la ei moartă şi străină. La poeţii romani, îndeosebi lă Virgil, introducerea zeilor a fost produsul unei raţiuni reci şi al imitaţiei. Zeii sînt transformaţi la ei oarecum în maşinării, întrebuinţîndu-i într-un chip cu totul exterior, aşa cum, de exemplu, în manualele noastre de literatură printre alte prescripţii se găseşte şi aceea că în epopei asemenea maşinării ar fi necesare pentru a stîrni uimirea. (., 280-281)
Operele de artă pe care romanii le-au cărat din toate părţile Greciei nu erau propriile lor produse, bogăţia nu era rodul industriei lor, ca în Atena, ci era adunată prin jaf şi furt. (., 298)

LUMEA GERMANA
Spiritul german este spiritul lumii noi, al cărei scop este realizarea adevărului absolut ca autodeterminare infinită a libertăţii, a *acelei* libertăţi care are drept conţinut forma ei absolută. (., 325)
[...] Arta şi ştiinţa ca dizolvare a evului mediu
Cerul spiritului se înseninează pentru omenire. De liniştirea lumii datorită noii orînduiri statale, pe care am văzut-o, mai era încă legat un avîrit concret al spiritului spre o umanitate mai nobilă. S-a renunţat la mormîntul spiritului, la ceea ce era mort în el, ca şi la viaţa de dincolo. Acel principiu al *Acestuia, care* starnise lumea în cruciade, s-a dezvoltat în laicitate în măsură mult mai mare: spiritul la desfăşurat în afară şi a trecut în această exterioritate. Biserica însă a rămas şi l-a păstrat în ea; totuşi, şi în ea s-a produs acelaşi lucru, anume că principiul n-a rămas ca o exterioritate în nemijlocirea ei, în sînul ei, ci a fost transfigurat prin *artă.* Arta spiritualizează, însufleţeşte această exterioritate, acest senzorial gol prin formă, care exprimă suflet, simţire, spirit, aşa încît cucernicia nu are în faţa sa numai un ceva senzual şi nu se manifestă pios faţă de un simplu obiect, ci faţă de mai înaltul din el: forma plină de suflet pe care *spiritul o introduce.* Este cu totul altceva dacă spiritul are în faţa sa un oarecare lucru, ca ostia ca atare, o piatră, un lemn, o icoană proastă, sau un tablou spiritualizat, o frumoasă operă de sculptură, în care se raportează suflet la suflet şi spirit la spirit. Acolo spiritul este în afara sa, legat de un obiect de-a dreptul altul, care este senzualul, aspi-ritualul. Aici însă sensibilul este frumosul, iar forma spirituală, ceea ce îl însufleţeşte, este un adevărat în sine însuşi. Dar, pe de o parte, acest adevărat, aşa cum se *manifestă,* nu există decît în modalitate sensibilă, nu în

forma adecvată lui, iar pe de altă parte, dacă religia se va întemeia pe dependenţa de ceva existînd esenţial în afară, pe un lucru, atunci acest fel de religie nu-şi găseşte satisfacţie în raport cu frumosul, ci, pentru o asemenea religie, reprezentări cu totul rele, urîte şi plate sînt tot aşa de *corespunzătoare scopului* sau chiar mai corespunzătoare. Aşa se întîmplă cu autenticele capodopere, spre exemplu Madonele lui Rafael nu se bucură de adoraţie, nu primesc nenumărate ofrande, ci mai curînd icoanele rele sînt căutate cu predilecţie, constituind obiectul unei mai mari evlavii şi dărnicii. Cucernicia trece pe lîngă opere ca cele ale lui Rafael, deşi s-ar simţi solicitată lăuntric în ele, dacă asemenea cerinţe nu i-ar fi străine, căci aici nu avem încă de-a face decît cu sentimentul unei constrîngeri care

depersonalizează şi cu o obtuzitate dependentă de ea. In felul acesta, arta trece acum dincolo de principiul bisericii. Dar deoarece ea nu cuprinde decît intuiţii senzoriale, ea nu preţuieşte deocamdată decît ca ceva naiv. în consecinţă, biserica a urmat-o încă, dar, mai tîrziu, ea s-a despărţit de spiritul liber din care s-a născut arta, cînd el s-a înălţat la gîndire şi ştiinţă.

Dar arta a fost sprijinită şi înălţată, în al doilea rînd, prin *studiul antichităţii* (numele de *humaniora* este foarte caracteristic, deoarece în acele opere ale antichităţii se preamăreşte umanul şi umanismul), iar Apusul a luat cunoştinţă prin acelaşi studiu şi de caracterul adevărat şi înnoit al creaţiei umane. Din afară, această reînnoire a ştiinţei a fost provocată prin decadenţa imperiului bizantin. O mulţime de greci s-au refugiat în Apus, aducînd acolo literatura grecească ; dar ei nu aduceau cu sine numai cunoaşterea limbii greceşti, ci şi însăşi operele literare greceşti. Foarte puţine dintre acestea fuseseră păstrate în mănăstiri, iar cunoaşterea limbii greceşti era aproape inexistentă. Altfel stăteau lucrurile cu literatura romană; în privinţa ei existau aici încă vechi tradiţii: Virgil trecea drept un mare vrăjitor (la Dante este arătat

ca o călăuză în iad şi în purgatoriu). Prin intermediul grecilor, influenţa literaturii vechi greceşti redobîndi importanţă ; Apusul fu în stare s-o guste şi s-o recunoască ; apărură cu totul alte figuri, alte .virtuţi decît cele pe care Apusul le cunoştea pînă atunci; Apusul primi cu totul altă scară de valori pentru ceea ce este de onorat, de lăudat şi de imitat. Grecii stabileau în operele lor cu totul alte norme de morală decît cele cunoscute de Apus ; în locul formalismului scolastic se introduce un conţinut în întregime deosebit; Plafon fu cunoscut de Apus şi prin aceasta se deschiseră perspective spre o nouă lume a umanului. Noile reprezentări găsiră un mijloc principal pentru răspîndirea lor. în *arta tiparului,* inventat chiar atunci, artă care ca şi praful de puşcă corespunde caracterului modern, preîntîmpinînd trebuinţa unei legături ideale între oameni. Intrucît în studiul celor vechi se manifesta iubirea pentru fapte şi virtuţi omeneşti, biserica nu vedea în el nimic rău, neobservînd că în acele opere străine i se opunea un principiu total străin.

Un al *treilea* fenomen principal care rămîne de amintit ar fi această năzuinţă spre *în afară* a spiritului, această dorinţă a omului de a-şi cunoaşte *pămîntul său.* [...]

Aceste trei fapte : al aşa-numitei restauraţii a ştiinţe-- lor, al înfloririi artelor frumoase şi al descoperirii Americii şi al descoperirii căilor spre Indiile de răsărit pot fi asemuite cu *aurora,* care după lungi furtuni pentru prima dată anunţă din nou o zi frumoasă. (., 382-383)

FILOZOFIA RELIGIEI"

...trebuie să fie indicată în primul rînd o diviziune, să fie arătate diferitele forme ce sînt de tratat [...].

1. Prima este religia nemijlocită, *religia naturii;* [...] spiritul este în ea identic cu natura şi ea este aşadar religia nelibertăţii.

2. A doua treaptă o formează religia *individualităţii spirituale;* aici începe -fiinţa-pentru-sine spirituală a subiectului. [...]

Se întîlnesc şi aici iarăşi trei forme.

a) Pe măsură ce iese la lumină fiinţa-pentru-sine spirituală, ceea ce este reţinut e reflexia în sine ca negaţie a unităţii naturale ; astfel avem deci numai un Dumnezeu care este în gîndire, iar viaţa naturală este numai o viaţă pusă, care ca atare stă în faţa lui, ea nu e ceva substanţial faţă de el şi este [există] numai prin esenţa gîndului. [...] Aceasta este religia *sublimului.*

b) Naturalul şi spiritualul sînt unite; dar nu ca în unirea nemijlocită, ci într-o unitate în care spiritualul este determinant şi în unitate cu corporalul care nu este opus, acesta e numai organ, este expresia spiritualului, în care acesta se înfăţişează pe sine. Aceasta este religia apariţiei divine, a corporalităţii divine, a materialităţii, naturalităţii divine, încît aceasta este apariţia subiectivităţii, sau aici este prezentă automanifestarea subiecti-

vităţii, manifestîndu-se nu numai pentru alţii, ci rnani-festîndu-se sieşi. Această individualitate spirituală nu este deci cea nelimitată a gîndului pur, ea are numai un caracter spiritual. Pe de o parte,

în felul acesta naturalul este corp al spiritualului, pe de altă parte, şi prin faptul că acesta are nevoie de corp, subiectul este determinat ca finit. Aceasta este *religia frumuseţii.*
c) Religia în care începe [să apară] conceptul, conţinutul concret determinat pentru sine însuşi, care este scopul căruia îi servesc puterile universale ale naturii sau şi zeii religiei frumoase, este religia *finalităţii exterioare. [...]* Conţinutul divin serveşte acum acelei culmi a subiectivităţii care îi lipsea în religia frumuseţii ca mijloc de realizare. [...]
Această diviziune nu trebuie să fie luată numai în sens subiectiv, ci ea este diviziunea necesară în sens obiectiv a naturii spiritului. Spiritul, la modul existenţei pe care el o are în religie, este mai întîi religie naturală, urmează apoi intervenţia reflexiei, spiritul devine liber în sine, devine subiectivul în general, ceea ce provine totuşi din unitatea naturii şi este încă raportat la ea; aceasta este libertatea condiţionată ; a treia poziţie este apoi voinţa spiritului de a se determina pe sine în sine, ceea ce,, ca scop, ca finalitate pentru sine, este în primul rînd tot finită şi limitată. Acestea sînt determinaţiile fundamentale care sînt momentele dezvoltării conceptului şi totodată ale dezvoltării concrete.
Putem compara aceste trepte cu acelea ale vîrstelor omului. Copilul este încă în prima **nemijlocită** unitate a . voinţei şi a naturii, atît a propriei naturi, cît şi a celei înconjurătoare. A doua treaptă, vîrsta tinereţii, individualitatea devenind pentru sine, spiritualitate vie, nefi-xîndu-şi încă scop pentru sine, spiritualitate care se zbate, năzuieşte şi arată interes pentru tot ce-i iese în oale. A treia treaptă, vîrsta bărbăţiei, este munca în vederea unui
155
scop particular căruia i se supune bărbatul, căruia îi consacră forţele sale. O ultimă treaptă ar fi vîrsta bă-trîneţii, care, avînd înaintea sa generalul ca scop, cunoscand acest scop, s-a reîntors de la vioiciunea particulară a muncii la scopul general, la scopul final absolut; care din vasta diversitate a existenţei s-a concentrat în adîncu-rile infinite ale fiinţării-în-sine. Aceste determinaţii sînt acelea care sînt în chip logic determinate de natura conceptului. La sfîrşit se va recunoaşte apoi aici că primul rnod-de-a-fi-nemijloeit nu este mod-nemijlocit, ci este ceva pus, copilul este el însuşi ceva procreat. *(R.,* 156-l59)
RELIGIA NATURALA
[...] Religia naturii în trecere la o treaptă superioară
Despre lupta spiritului pentru a ieşi din naturalitate există reprezentări plastice naive şi foarte intuitive. Această luptă şi ieşire este exprimată încă în multe plăsmuiri. La operele de artă egiptene în genere totul este simbolic, semnificaţiile merg aci pînă la cel mai mic amănunt; chiar şi numărul coloanelor şi al treptelor nu este socotit conform unei finalităţi exterioare, ci el înseamnă sau lunile, ori picioarele la nivelul cărora trebuie să urce Nilul pentru a inunda ţara etc. Spiritul poporului egiptean este în genere o *enigmă.* în operele de artă greceşti totul este limpede,- totul scos în lumină ; în cele egiptene se pune pretutindeni o problemă, ele sînt ceva exterior prin care se trimite la ceva ce nu este încă exprimat.
O relaţie nouă, aparte, este poziţia artei, a artei frumoase ; Egiptul este locul specific unde arta trebuie să apară în religie şi unde ea este necesară. Desigur, arta
156
este şi imitaţie, dar nu numai imitaţie, totuşi ea nu se poate opri aici; însă atunci ea nu este nici artă frumoasă si nici o nevoie a religiei. Numai ca artă frumoasă aparte $_{ea}$ conceptului lui Dumnezeu. Arta veritabilă este artă religioasă, dar aceasta nu e o necesitate cînd zeul are încă o formă naturală, de exemplu forma soarelui, a fluviului; ea nu este o necesitate nici cînd realitatea zeului are figura unui om sau a unui animal; nici atunci cînd modul manifestării este *lumina;* adevărata artă începe cînd figura omenească, prezentă, fără îndoială, a dispărut, ca la Buda, dar ea mai există în imaginaţie, adică la plăsmuirea figurii divine, de pildă, în imagini de ale lui Buda, aşa şi în învăţăturile urmaşilor lui. Figura umană — prin faptul că ea este manifestare a subiectivităţii — e necesară abia atunci cînd Dumnezeu este determinat ca subiect. Cînd a fost depăşit momentul na-turalităţii, al modului-nemijlocit, nevoia [artei] rezidă în conceptul autodeterminării subiective sau în conceptul libertăţii, adică pe poziţia pe care ne aflăm acum. Intru-cît modul existenţei concrete es destinat interiorului, figura naturală nu mai este suficientă, şi nici imitarea ei. Exceptand pe iudei şi pe mahomedani, toate popoarele au idoli, însă aceştia nu aparţin *artelor frumoase,* ei sînt numai, personificare a reprezentării, semne ale subiectivităţii numai reprezentate, numai închipuite, semne în care subiectivitatea încă nu există ca determinaţie imanentă a esenţei [a fiinţei] însăşi. [...]
Prin urmare, este nevoie ca Dumnezeu să fie reprezentat de arta frumoasă, cînd momentul naturalităţii a fost învins, cînd Dumnezeu este subiectivitate liberă, iar manifestarea lui, apariţia lui în existenţa lui concretă este determinată din interior de către spirit şi vădeşte caracterul producţiei spirituale. Abia

atunci cînd Dumnezeu însuşi are determmaţia de a pune din propria sa inte-rioritate diferenţele prin care el se manifestă, abia atunci apare arta necesară pentru plăsmuirea figurii zeului.
157
Cu privire la apariţia artei sînt de relevat îndeosebi două momente : 1) faptul că Dumnezeu este reprezentat de artă ca ceva intuibil în chip sensibil; 2) că Dumenezeu ca operă de artă este ceva produs de mîini omeneşti. [...] Artă nici nu este ultimul mod al cultului nostru. Dar pentru treapta subiectivităţii încă nespiritualizate, spiritualitate care este încă ea însăşi nemijlocită, existenţa nemijlocit intuibilă este adevărată şi necesară. [...]
Existenţa sensibilă în care este intuit zeul este adecvată conceptului lui, nu e semn, ci exprimă în fiecare punct faptul de a fi produsă din interior, de a corespunde gîndului, conceptului interior; insuficienţa esenţială este însă aceea de a fi un mod încă intuibil în chip sensibil, modul în care se pune pe sine subiectul, fiind un mod sensibil. Această lipsă provine de acolo că subiectul e încă priniia subiectivitate, primul spirit liber, determinarea lui este prima sa determinare, şi astfel mai există în libertate determiwaţia naturală, nemijlocită, primă, adică momentul naturalităţii, al sensibilităţii.
Al doilea moment eîl constituie faptul că opera de artă este produsă de oameni. Nici acest fapt nu este adecvat ideii noastre de Dumnezeu. [...] Aici, conform manifestării sale, spiritul este abia jumătate de oale a spiritului, el e încă unilateral spirit finit, adică spirit subiectiv, conştiinţă de sine subiectivă; adică figura zeului, modul fiinţării lui pentru altul, opera de artă, este numai ceva produs, ceva instituit de către spiritul unilateral, de spiritul subiectiv ; de aceea, opera de artă trebuie să fie făcută de oameni, aceasta este necesitatea pentru care manifestarea zeilor prin artă este o manifestare produsă de oameni. în religia spiritului absolut figura lui Dumnezeu nu este făcută de spiritul omenesc. [...] Dimpotrivă, pe treapta noastră existenţa zeului ca zeu nu este o existenţă prin el, ci prin altul. Aici spiritul s-a oprit la jumătatea drumului. Această insuficienţă a artei, constînd în faptul că
158
zeul este făcut de oameni, este cunoscută şi în religiile în care aceasta este suprema manifestare şi i se caută remediu, dar nu obiectiv, ci în chip subiectiv : imaginile zeilor trebuie să fie sfinţite [...].
Aceasta este necesitatea : aici apare arta, iar momentele revelate sînt acelea din care rezultă că zeul este operă de artă. Dar aici arta încă nu este liberă şi pură, ea este însă abia în trecere spre arta frumoasă ; ea apare în această comunicaţie în aşa fel, **incit** sînt tot atît de valabile pentru, conştiinţa de sine plăsmuirile care aparţin naturii nemijlocite, care nu sînt create de spirit, ca soarele, animalele etc. Este mai mare figură artistică ceea ce iese în relief din animal, figura sfinxului; amestec de figură artistică şi de figură animală. O faţă omenească ne priveşte aici dintr-un corp de animal, subiectivitatea încă nu-şi este clară ei însăşi. Figura artistică de aceea nu este încă pură, frumoasă, ci e mai mult ori mai puţin imitaţie şi desfigurare. In această sferă,, universalul este amestecarea subiectivităţii cu substanţialitatea.
Hărnicia acestui popor întreg nu a fost încă în sine şi pentru sine artă pură, frumoasă, dar a fo.st năzuinţă puternică spre arta frumoasă. Arta frumoasă conţine această determinare : spiritul trebuie să fi devenit în sine liber, , liber de dorinţe, de naturajitate în genere, de subjugarea de către natura lăuntrică şi exterioară, trebuie să simtă nevoia de a se şti pe sine liber şi de a deveni astfel obiect al conştiinţei sale.
întrucît spiritul nu a ajuns încă pe treapta de a se gîndi pe sine liber, el trebuie să se intuiască pe sine ca liber, să se aibă pe sine în faţa *sa* ea spirit liber în intuiţie. Ca spiritul să devină astfel obiect pentru intuiţie la modul nemijlocit, care este produs, e nevoie ca această existenţă a sa, modul nemijlocit al său, să fie determinat cu totul de spirit, să aibă absolut caracterul că aici este înfăţişat un spirit liber.
159
Dar tocmai acest lucru este frumosul, unde orice exterioritate este cu totul caracteristic semnificativă, determinată de interior ca interior liber. Frumosul este un material natural în felul că trăsăturile lui sînt numai semne ale spiritului în sine liber. Momentul natural trebuie în genere să fie învins, ca el să servească numai la exteriorizarea, la revelarea spiritului.
Conţinutul în determinarea egipteană fiind această subiectivitate, există aici năzuinţa impetuoasă spre arta frumoasă, năzuinţă care a lucrat îndeosebi arhitectonic şi în acelaşi timp a încercat să treacă la frumuseţea formei. Dar, întrucît a fost numai năzuinţă, frumuseţea însăşi încă nu a apărut ca atare aici. De aici deci această luptă a semnificaţiei, cu materialul formei exterioare în general: această luptă este numai încercarea, năzuinţa de a imprima plăsmuirii exterioare spiritul interior. Piramida este pentru sine un cristal în care locuieşte un mort; în opera de artă care tinde spre frumos este inoculat plăsmuirii

sufletul interior al exteriorităţii.
Avem aici numai năzuinţa fierbinte, fiindcă semnificaţia şi plăsmuirea, reprezentarea şi existenţa concretă arată în genere această deosebire una de alta, iar această deosebire există fiindcă subiectivitatea este numai abia cea generală, abstractă, nu e încă subiectivitatea concretă, împlinită. Astfel, religia egipteană este pentru noi prezentă în *operele de artă* ale egiptenilor, în ceea ce ne spun acestea conexat cu ceea ce ţine de istorie, cu ceea ce ne-au păstrat vechii istoriografi. In epoca modernă, mai ales, ruinele Egiptului au fost mult cercetate şi studiată limba . mută a formaţiilor de piatră, precum şi aceea a enigmaticelor ieroglife.
[...] Considerînd aceste opere de artă, descoperim că totul este la ele prodigios şi fantastic, avînd însă totdeauna
160
o semnificaţie determinată, cum nu era cazul la inzi. Astfel, noi avem aici modul-nemijlocit al exteriorităţii şi semnificaţia, gîndul. Acesta le avem împreună în imensul conflict dintre interior şi exterior; există o năzuinţă fierbinte a interiorului să se întrupeze în exterior, iar exteriorul ne înfăţişează această luptă a spiritului. . [...] Această luptă aspră o găsim mai ales în religia egipteană ; ea este religia fermentaţiei, în care totul este amestecat de-a valma.
Figura încă nu este înălţată la nivelul formei libere, frumoase, încă nu e spiritualizată şi transfigurată ca figură limpede, sensibilul, naturalul, nu este încă complet transfigurat în spiritual, încît naturalul să fie numai expresie a spiritualului, acest organism şi trăsăturile acestui organism să fie numai semn, numai semnificaţie a spiritualului. Principiului egiptean îi lipseşte această transparenţă a naturalului, a exteriorului plăsmuirii; el rămîne numai sarcină de a-şi deveni sieşi limpede. De aceea, noi considerăm spiritul egiptean numai cum este el prins încă în proces de fermentare ; această neclaritate se epuizează aşa-zis în munca ce desfăşoară în cîmpul exteriorităţii ; în aceste opere de artă găsim momentele amestecate între ele şi mai cu seamă momentele luptei. Am considerat deja în religia persică opoziţia dintre bine şi rău, dintre lumină şi întuneric ; aceste contrare le regăsim şi aici.
Inscripţia templului zeiţei din Sais în Egiptul inferior ne este complet comunicată astfel: ceea ce a fost este şi va fi, vălul meu încă nu l-a ridicat nici un muritor. Rodul trupului meu este Helios etc. Această fiinţă încă ascunsă exprimă claritatea, soarele, autoclarificarea, soarele spiritual, este *jiul* care se va naşte din ea. Această claritate este aceea care e dobandită în formele religiei despre care avem să tratăm acum. *Enigma* este dezlegată ; *sfinxul* egiptean, potrivit unui mit plin de semnificaţie şi demn de admiraţie, este ucis de un grec, iar enigma a
161
fost dezlegată astfel: conţinutul este omul, spiritul care se ştie pe sine liber. *(R.,* 298-304)
RELIGIA INDIVIDUALITĂŢII SPIRITUALE
...formele mai precise sînt religiile particulare, aceea a sublimului, a frumuseţii şi a finalităţii.
a) [...] Ambele, infinitatea puterii şi mărginirea scopului real, îşi corespund una celeilalte, pe de o parte, sublimitate şi, pe de altă parte, contrariul, mărginire infinită, strîmteţe de spirit.,[...] Spiritul se înalţă, este înălţat deasupra naturaiiităţii, finită ţii; aceasta este *religia sublimului.*
b) Cealaltă determinaţie este aceea potrivit căreia naturalul, finitul, este transfigurat în spirit, în libertatea spiritului; transfigurarea naturalului constă în faptul că el este semn al spiritualului; în această -transfigurare a naturalului fizic sau spiritual, naturalul însuşi stă faţă în faţă ea finit, ca cealaltă latură faţă de acea esenţialitate, cealaltă de acel substanţial, de Dumnezeu. Acesta este subiectivitate liberă, în care finitul este pus numai ca semn în care el, spiritul, se manifestă. Acesta este modul individualităţii prezente, al *frumuseţii.* [...]
c) A treia determinaţie este de asemenea scop finit, particular, care în particularitatea sa se încorporează pe sine în generalitate, se lărgeşte devenind general şi se umple pe sine astfel cu particularitatea. [...]
In existenţa exterioară, aceste trei momente sînt: religia *iudaică, greacă* şi *romană.* Puterea ca subiectivitate se determină pe sine ca înţelepciune conformă unui scop, acesta este mai întîi încă nedetenninat, iau naştere scopuri particulare şi, în sfîrşit, un scop general, de natură empirică. *(R.,* 332-334)
Religia sublimităţii
în religia frumuseţii este [există] conciliere a semnificaţiei cu materialul, a modului sensibil cu fiinţarea pentru altul. Spiritualul apare întreg în acest mod exterior, acesta este un semn al interiorului, iar acest interior este cunoscut întreg- în exterioritatea sa.

Dimpotrivă, sublimitatea distruge totodată materialul, materialul în care apare sublimul, materialul este ştiut explicit totodată şi ca neadecvat... [...]
Sublimitatea este ideea care ajunge să se manifeste în chip exterior în felul că ea şi-n fenomen se arată înălţată în realitate deasupra fenomenului, încît aceasta este pusă totodată şi ca negată, astfel că ideea care se manifestă este înălţată deasupra acelui ceva în care apare, fenomenul este exprimat ca fiind neadecvat, şi anume explicit ca neadecvat, şi nu ca neadecvare inconştientă.
în conştiinţa lui naturală omul poate avea înaintea sa lucruri naturale, dar spiritul lui e neadecvat unui astfel de conţinut, privirea împrejur nu are nimic sublim, ci privirea spre cer care este privire dincolo de el. Această sublimitate este mai cu seamă caracterul lui Dumnezeu în raportare la lucrurile naturale. De aceea sînt lăudate scrierile vechiului testament. „Dumnezeu a zis să fie lumină, şi s-a făcut lumină". Acesta este unul dintre locurile cele mai sublime. [...] Aceasta este sublimitatea : natura este reprezentată ca total negată, subjugată, trecătoare. *(R.,* 345-347)
Religia frumuseţii
Ea este [...] în existenţă religia *greacă,* material infinit, inepuizabil pe latura lui interioară şi exterioară, mate-
162
163
rial la care omul zăboveşte bucuros, date, fiind afabilitatea, graţia, suavitatea lui... *(R.,* 370)
Această particularitate a scopurilor este astfel îmbinarea generalităţii abstracte cu singularitatea scopului, mijlocia ei frumoasă. *(R.,* 371)
...se produce tot mai mult unitatea spiritualului şi naturalului — şi aceasta este esenţialul —, dar unitate care nu este neutralizare a celor două, ci unitate unde spiritualul nu e numai ceea ce e preponderent, ci şi ceea ce e dominant, determinant, naturalul fiind de natură ideală, subordonat. *(R.,* 374)
Aceleaşi divinităţi care erau mai înainte titanice şi naturale apar ulterior cu o determinaţie fundamentală spirituală care este cea dominantă, ba chiar s-au ivit controverse cu privire la faptul dacă în Apollo mai este ceva natural. In Homer, Helios este, fără îndoială, Soarele, dar în acelaşi timp el este nemijlocit claritatea, momentul spiritual care luminează totul cu razele sale. însă şi mai tîrziu i-a rămas încă lui *Apollo* mereu ceva din elementul-natură al său, era înfăţişat avînd raze în cap. Acestea constituie ceea ce e general, chiar dacă la zeii singulari acesta n-a? fi deosebit de vizibil. Totuşi, nu este de căutat, aici o consecvenţă perfectă. Un element apare o dată în chip mai puternic, altă dată mai slab. în *Eumenidele* lui *Eschil,* primele scene se petrec în faţa templului lui *Apollo.* Aici lumea este îndemnată să-şi manifeste pietatea : mai întîi să fie venerată dătătoarea de oracole *Gaia,* principiul naturii, apoi *Themis,* deja o putere spirituală, însă, ca şi *Dike,* ea aparţine vechilor zei, apoi vine rîndul *Nopţii,* apoi *Febus* — oracolul a trecut la zeii cei noi. *Pindar* vorbeşte şi el despre o astfel de succesiune a zeilor, el face din *Noapte* prima; urmează. apoi *Themis* şi apoi *Febus.* Aceasta este deci trecerea de la figurile naturii la noii zei. în sfera artei poeziei, a
164
creaţiei acestei învăţături, acestea nu trebuie să fie luate in sens istoric.
Astfel şi zgomotul, foşnetul frunzelor, al ţimbalelor suspendate este primul fel de comunicare a unui oracol, simple sunete ale naturii; abia (mai tîrziu apare o preoteasă care comunică oracole în silabe, dar care, potrivit modului oracolului, nu pronunţă sunete clare. De asemenea, *muzele* sînt mai întîi nimfe, izvoare, valurile, zgomotul, murmurul pîraielor — pretutindeni început de la modul natural, de la puteri ale naturii, care sînt transformate în zei cu conţinut spiritual.
Prometeu, care este considerat şi ca *titan,* este o figură importantă, interesantă. *Prometeu* este o putere a naturii; dar el este şi binefăcător al oamenilor, întrucît el i-a învăţat primele arte. El le-a adus focul din cer ; ea .înseamnă că omul a ieşit deja din prima stare de primitivitate. Primele începuturi ale culturii au fost astfel în mituri ca recunoscătoare amintire. *Prometeu* i-a învăţat pe oameni şi să aducă jertfe : animalele n-ar fi aparţinut oamenilor, ci unei puteri spirituale, adică ei n-au mîncat carne. Prometeu i-a luat lui Zeus toată jertfa, a făcut două figuri, oase şi picioare îmbrăcate în carne şi o figură cu carne, iar Zeus a înşfăcat-o pe prima.
A *jertfi* înseamnă a face un ospăţ; şi viscerele şi oasele le primeau zeii. Acest *Prometeu* i-a învăţat pe oameni să se servească şi să facă din animale alimente pentru ei ; odinioară nu era voie să fie atinse animalele de către oameni, ele erau ceva ce trebuia să fie respectat de aceştia ; încă în Homer sînt menţionate vite solare ale lui Helios şi nu era îngăduit ca ele să fie atinse de către oameni. La inzi, egipteni, era interzisă sub pedeapsă uciderea animalelor. *Prometeu* i-a învăţat pe oameni să mă-nînce

chiar carnea, iar lui Iupiter să-i lase numai pielea şi oasele.
Insă Prometeu este un Titan, el este încătuşat în Caucaz şi un uliu îi sfîşie neîncetat ficatul care creşte mereu
165
la loc — durere care nu încetează niciodată. Ceea ce i-a învăţat *Prometeu* pe oameni sînt numai dexterităţi care privesc satisfacerea unor nevoi naturale. în simpla satisfacere a acestor nevoi nu este niciodată saturare, ci trebuinţa creşte mereu, iar grija este mereu nouă — iată ce se indică prin mitul de mai sus. La *Platon* se spune într-un loc că *Prometeu* n-a putut aduce oamenilor ştiinţa politică, căci ea a fost păzită în cetate de Zeus ; aici este deci exprimat faptul că ea a aparţinut în propriu lui Zeus.
Se menţionează, fără îndoială, cu recunoştinţă, că *Prometeu* a uşurat viaţa oamenilor, dar, în pofida faptului că acestea sînt puteri ale inteligenţei umane, el aparţine totuşi titanilor, căci aceste arte nu sînt încă legi, nu sînt putere morală.
La *Eschil, Prometeu* spune că sfidarea, mîngîierea şi satisfacţia sa o are în faptul că lui Zeus i se va naşte un fiu care-l va doborî de pe tron — *Hercule.* De asemenea, la *Aristofan,* la modul comic. Aici spune *Bachus* că, dacă moare Zeus, el urcă pe tron.
Hercule este singurul zeu care e reprezentat ca om, om ce a fost strămutat printre zei. Prin aceasta se spune că el va obţine domnia lui *Zeus,* ceea ce poate fi considerat ca o profeţie care s-a realizat.
Dacă zeii sînt particularizarea spirituală a substanţei care se fărămiţează pe sine în ei, am văzut totuşi, pe de altă parte, omul prin serviciul omului înălţîndu-se spre Dumnezeu şi făcîndu-se adecvat scopului divin. Astfel obţinem unitatea ambelor : scopul divin umanizat, scopul uman ridicat la rang de scop divin. Această poziţie dă *eroii,* semizeii. Deosebit de excelentă este în această privinţă figura lui *Hercule.* El este individualitate umană, s-a lăsat supus la munci grele; prin virtutea lui el a dobîndit cerul. Aşadar, eroii nu sînt nemijlocit zei; ei sînt nevoiţi să ajungă în cercul divin numai prin muncă.
166
Căci zeii individualităţii spirituale, deşi acum liniştiţi, sînt totuşi [ceea ce sînt] numai prin lupta lor cu Titanii; acest „în-sine" al lor este pus în eroi. Astfel, individualitatea spirituală a eroilor este superioară aceleia proprie înşişi zeilor; ei sînt ceea ce zeii sînt în sine, reali, acţiuni ale lui „în-sine", şi, cu toate că ei trebuie să lupte muncind, aceasta este o epuizare prin muncă a naturalităţii pe care zeii o mai au în sine. Zeii provin din puterea naturală, iar eroii de la zei.
Astfel, întrucît zeii spirituali sînt rezultatul obţinut prin învingerea puterii naturii, dar sînt numai prin aceasta, ei îşi au devenirea în ei înşişi şi se înfăţişează ca unitate concretă. Puterile naturii sînt conţinute în ei ca bază a lor, dar ei au transfigurat acest „în-sine" al lor. Aşadar, în zei este acest ecou al elementelor naturii; însă lucrul principal este modul-determinat spiritual al lui. *(R.,* 377-379)
Un moment principal este latura *apariţiei.* Pe această treaptă este în genere dominant *frumosul.* Zeul apare, aceste puteri, aceste determinaţii absolute, morale, spirituale sînt ştiute .[cunoscute], sînt [există] pentru conştiinţa de sine empirică ; astfel ele sînt pentru altul... *(R.,* 383)
Zeii sînt făcuţi de fantezia omenească sau sînt divinităţi plastice plăsmuite de mîini omeneşti; astfel ei iau naştere în chip finit, produşi de poet, de muze. Ei au această fini-tate fiindcă sînt finiţi în acelaşi timp şi-n ce priveşte conţinutul lor; această finitate este dispersare, e particularitatea puterilor spirituale. Această finitate a conţinutului este determinaţia şi urmarea faptului că ei iau naştere ca produse ale oamenilor. *(R.,* 384)
Zeii greci sînt pentru *fantezie:* nu descoperă aceste esenţialităţi ca forme existente ale naturii, ci el le dobîn-
167
deşte pentru reprezentare: această creaţie este fantezie în genere. Figurile zeilor ies din fantezia omenească în opoziţie cu ceea ce există, însă ele ies ca forme esenţiale ; ele conţin ceva sensibil

în ele, dar îl conţin pe acesta înălţat la universalitatea spiritului prin *frumuseţe.* Religia greacă este religia frumuseţii. în zeii eleni există o bază spirituală, însă întrucît sînt reprezentaţi obiectiv, intră în plăsmuirea lor un element ce ţine de natură, ei au naturalul în manifestarea lor, ei sînt făcuţi, elaboraţi . poetic (legătură între gîndire şi elaborare poetică), şi nu inventaţi; dar acest produs este ştiut [cunoscut] ca ceea ce este esenţial, este ceva spiritual care nu e estropiat de natural, ci însuşi acesta are numai semnificaţia spiritualului, întrucît este frumos. Manifestarea cade aici pe latura subiectivă, ea este finită ; astfel zeul este ceva făcut de oameni. Poeţi, sculptori şi pictori i-au făcut pe greci să cunoască cum erau zeii lor. în *Zeus al lui Fidias* au intuit grecii pe Dumnezeul lor. Ceea ce este manifestat şi înfăţişat pentru fantezie este forma unui gînd. Prin aceasta este religia greacă religia frumuseţii. De frumuseţe ţine conştiinţa spiritualităţii libere, cu toate că conţinutul este un conţinut limitat şi finit. însă pentru spiritualitatea liberă nu este altă manifestare, anume, cînd aceasta e sensibilă, decît cea umană. Aceasta este forma spiritului care posedă existenţă; întrucît spiritul are existenţă naturală, sensibilă, aceasta este singurul mod în care el o are. Dar nu în sensul că spiritul ar fi ceva de natură sensibilă, materială, ci felul modului-nemijlocit al său, al realităţii sale, fiinţa sa pentru altceva, modul-de-a-fi-intuit al lui, este în formă omenească. *(R.,* 385-386)

...forma în care sensibilul exprimă pe treapta noastră divinul este figura *omenească.* [...] Desigur, poezia este şi ea o manifestare spiritualizată, dar ea are totuşi ca material al ei încă tonul, fără îndoială, materialitatea care

168

se suprimă pe sine, însă totuşi ton, mimică, mască etc.; în general, sensibilul este existenţa zeului, şi nu spiritul care se ştie pe sine. Astfel existenţa zeului este un ideal, *figură* esenţialmente *frumoasă,* aceasta este expresia caracterului spiritual, e reprezentarea determinată a spiritualului pe care o are şi o exprimă artistul; Figura plăsmuită în acest material sensibil este cea omenească,, căci zeul este pus de oameni. însă acest mod-de-a-fi-pus este mijlocit de suprimarea „sinelui" singular; de aceea, figura nu este aceea a omului singular ca atare, ci e cea universală, cea esenţială, *frumoasă,* **şi-n** felul acesta ea este expresie a caracterului spiritual. *(R.,* 387-388)

Modul în care zeul este astfel aşadar figura frumoasă creată de greci, aceasta constituie organul înţelegerii lumii.

[...] La eleni totul este adus la această formă. Aşa au luat naştere sutele de mii de istorii fermecătoare care trebuie să constituie temeiul cutărui ori cutărui lucru, mulţimea infinită a fabulelor grecilor. Plăsmuiri ale fanteziei sînt ceea ce explică evenimentele. De exemplu, la Homer, Ahile vrea să scoată sabia dar se stăpîneste. Nes-tor, Calhas preotul, sau poetul însuşi explică : l-a reţinut Atena. Ceea ce acţionează este astfel totdeauna ceva frumos, ceva graţios. Aceasta este determinaţia fundamentală în modul obiectiv al zeului şi al zeilor, în parte potrivit conţinutului acestui mod, în parte după felul în care acest conţinut se manifestă în afară faţă de conştiinţa de sine finită. *(R.,* 388-389)

Această religie este o religie a omenescului [...] *Pallas* care opreşte exploziile de furie ale lui *Ahile* este propria lui obişnuinţă. *Atena* este spiritul acestui popor, nu un spirit exterior, spirit protector, ci e spiritul viu, prezent, vieţuitor efectiv în popor, spiritul imanent individului, spirit înfăţişat, potrivit esenţei lui, ca *Pallas.*

169

Eriniile nu sînt *Furiile* reprezentate în chip exterior, ci este propria faptă a omului şi conştiinţa, ceea ce îl chinuieşte şi-l mustră, întrucît el ştie în sine că această faptă este rea. *Erinia* nu este numai *Furie* exterioară eare-l urmăreşte pe ucigaşul mamei sale, pe *Oreste,* ci spiritul uciderii de mamă îşi vîntură torţa deasupra capului lui. *Eriniile* sînt *Eumenidele* cele drepte şi tocmai de aceea binegînditoare; aceasta nu este un eufemism, ci ele sînt acelea care vor dreptul, iar acela care îl lezează are *Eumenidele* în el însuşi: este ceea ce numim noi conştiinţă

morală.

în *Edip la Golonos, Edip* îi spune fiului sau : *Eumenida* tatălui te va urmări. *Eros,* dragostea, nu este astfel numai ceea-ce-e-obiectiv, zeul, ci este, ca putere, şi sentimentul subiectiv al omului. *Anacreon* descrie o luptă cu *Eros.* Şi eu, spune el, vreau acum să iubesc ; deja de mult mi-a poruncit acest lucru *Eros,* totuşi n-am voit să ascult. Atunci *Eros* m-a atacat. înarmat cu scut şi lance, am rezistat. *Eros* s-a închis în sine, totuşi după aceea mi s-a furişat în inimă. Ce ajută aici, încheie Anacreon, săgeata şi arcul; lupta este în interiorul

meu. In această recunoaştere în venerare subiectul este aşadar absolut la sine ; zeii sînt propriul lor patos. Ştiinţa despre zei nu este ştiinţă numai despre ei ca abstracţii dincolo de realitate, ci este în acelaşi timp o ştiinţă [cunoaştere] despre subiectivitatea concretă, subiectivă a omului însuşi, căci zeii sînt şi în el. Aici nu avem acel raport negativ unde relaţia subiectului — cînd acesta nu este ceea-ee-e-su-prem — este numai acea sacrificare, acea negaţie a conştiinţei sale. Puterile sînt prietenoase şi binevoitoare oamenilor, ele sălăşluiesc în propriul lor piept; el le realizează şi realitatea lor o ştie totodată şi ca pe a sa. Suflul libertăţii străbate toată această lume şi constituie deter-minaţia fundamentală a acestui fel de a vedea şi simţi. Subiectul este liber în acest cult şi acest fapt constituie *seninătatea* lui. In acest cult i se aduce zeului vene-

170

raţie, însă această veneraţie devine vkteraţie proprie, în-cît omul îşi manifestă în el însuşi tocmai -eonştiinţa raportului său afirmativ, a unităţii sade cu divinul, unitate care se realizează în om; omul îşi sărbătoreşte aici propria sa subiectivitate. *(R.,* 390-391)

Aşadar este reprezentarea recunoaşterii zeilor aceea pe care trebuie s-o arate poporal, încît el face să se manifeste la el însuşi această reprezentare a divinului în produsele artei. In adorarea exprimată în cîntece, serbări etc. face subiectul să apară în sine reprezentarea divinului, are cultul în el însuşi, adică omul arată în serbările sale excelenţa sa, arată despre sine tot ce e mai bun, ce are, ce a fost el capabil să facă, să se facă. Omul se împodobeşte pe sine însuşi; pompe, îmbrăcăminte, podoabe, dans, cîntece, lupte, toate acestea urmăresc şi arate veneraţia zeilor; omul îşi arată destoinicia spirituală şi corporală, bogăţiile sale ; în cinstirea zeului el se înfăţişează pe sine însuşi şi gustă această apariţie a zeului în însuşi individul. Acestea aparţin şi acum serbărilor. Această determinare generală poate ajunge : omul face să apară în el prin el însuşi reprezentarea zeilor, înfăţişîndu-se pe sine în chipul cel mai excelent şi arătînd astfel recunoaşterea zeilor de către el. învingătorilor în lupte li se da o înaltă cinstire, ei erau cei mai adoraţi în popor, şedeau la ocazii sărbătoreşti lîngă arhonţi, şi s-a întîmplat chiar că ei au fost, *încă* în viaţă fiind, veneraţi ca zei, întrucît ei au făcu,t să se manifeste divinul prin destoinicia de care dăduseră dovadă. In felul acesta fac indivizii . să apară în sine divinul; în viaţa practică indivizii venerează zeii, sînt morali, ceea ce e voinţa zeilor este ceea ce e moral. în viaţa practică ei realizează divinul. *(R.,* 398)

înşişi zeii eleni nu sînt simbolici, ei sînt ceea ce ei înfăţişează, după cum conceptul operei de artă este ca ea să

171

exprime ceea ce se vede, şi nu să exprime că interiorul este altceva decît exteriorul. Cu toate că zeul grec a luat de la început de la astfel de vechi semnificaţii [simbolice, *n.n.],* totuşi ceea ce a fost făcut el a fost opera de artă **care** a exprimat perfect ceea ce trebuie să fie. [...] ...cînd zeul este obiect al artei, numai acea operă de artă este bună care îl înfăţişează pe el; la religiile naturii conţinutul e ascuns, este un ce interior, un simbol, fiindcă figura aci nu are sensul care rezidă, se revelează, în ea, ci sensul pe care ea *trebuie* să-l reveleze. *(R.,* 402-403)

Religia finalităţii sau a intelectului

Poziţia superioară este [...] o totalitate în care cele două religii îşi pierd, fără îndoială, unilateralitatea, însă fiecare dintre cele două principii este în acelaşi timp alterat prin receptarea sa în opusul său. Religia frumuseţii pierde individualitatea concretă a zeilor săi, precum şi conţinutul, conţinutul moral de sine stătător: zeii sînt coborîţi la nivelul de simple mijloace. Religia sublimităţii pierde direcţia spre Unul, Veşnicul, Supraterestrul. însă îmbinate, ele devin totodată un scop, dar un scop amănunţit, în afară general, în primul rînd scop empiric general. In religia finalităţii, scopul este acest ceva cuprinzător, dar scop exterior, care ţine apoi de oameni. Astfel ea este religie a intelectului, (fi!., 405-406)

...zeul grec este o individualitate concretă ; fiecare dintre aceşti mulţi indivizi particulari are în el însuşi, la rîndul lui, multe determinaţii diferite, el este o bogată individualitate care, din acest motiv, trebuie să aibă în ea şi să manifeste cu necesitate contradicţia; fiindcă opoziţia

încă nu este absolut conciliată.
întrucît zeii au în ei înşişi această bogăţie de determinaţii exterioare, există această indiferenţă faţă de aceste

particularităţi şi uşurinţa se poate juca cu ele. Accidentalul pe care-l observăm la zei în aceste istorisiri despre ei aparţine aici.
Dionisiu din Halicarnas compară religia greacă cu cea romană, laudă rînduielile religioase ale Romei şi arată marele avantaj al vechii religii romane faţă de religia greacă. Religia romană are temple, altare, serviciu divin, jertfe, adunări festive, serbări, simboluri etc. comune cu religia greacă, dar sînt eliminate din ea miturile cu trăsături blasfematoare, mutilările, captivităţile, războaiele, certurile etc. zeilor. Dar acestea aparţin plăsmuirii seninătăţii zeilor; ei se dau pradă pe sine, se face comedie cu ei, însă ei îşi păstrează în toate acestea existenţa lor certă şi fără griji. în seriozitate trebuie să se înfăţişeze şi figura, acţiunile, întîmplările etc, adecvate principiului rigid, în timp ce în individualitatea liberă nu sînt încă astfel de scopuri fixe, astfel de determinaţii ale intelectului, zeii conţin în ei, fără îndoială, eticul, dar sînt în acelaşi timp în modul-determinat al lor individualităţi particulare bogate, sînt concreţi. în această individualitate bogată, seriozitatea nu este determinaţie necesară, ea este mai curînd liberă în singularitatea manifestării sale, se poate amesteca uşuratic în toate şi rămîne ceea ce este ea. *(R.,* 409-410)
Zeii romani nu au semnificaţie precisă : aşa cum au fost ei receptaţi de *Virgil,* de *Horaţiu,* ei sînt numai imitaţie lipsită de viaţă a zeilor eleni. *(R.,* 411)
Am considerat Olimpul, acest cer al zeilor, cerc al plăsmuirilor celor mai frumoase ce-au fost vreodată concepute de fantezie. Cercul acestor frumoase fiinţe ni s-a înfăţişat totodată ca viaţă liberă, morală, ca spirit al po-poporului, spirit liber, dar limitat încă. [...] Spiritul roman a înfăptuit nefericirea nimicirii vieţii frumoase şi a con-

ştiinţei. Destinul, ca acest spirit, a fost acela care a nimicit amintita fericire şi seninătate a religiei precedente ; această putere abstractă a fost aceea care a produs o imensă nefericire şi o durere generală, o durere car.e trebuia să fie durerea de naştere a religiei adevărului. Prin ea, limitarea şi finitatea au fost negate şi în religia spiritului frumos. *(R.,* 419-420)
RELIGIA ABSOLUTA
Am ajuns acum la conceptul realizat al religiei, la religia desăvîrşită, în care conceptul însuşi este acela care îşi este sieşi obiect. *(R.,* 423)
Aceasta este religia desăvîrşită, care este fiinţa spiritului pentru sine însuşi, religia în care ea însăşi şi-a devenit sieşi obiectivă, religia *creştină (R.,* 425)
Măreţia poziţiei lumii moderne este aşadar această cufundare a subiectului în sine, *e* faptul că finitul se ştie pe sine însuşi ca infinit şi este împovărat cu opoziţia pe care este minat s-o rezolve. *(R.,* 438)
„ESTETIC A"
Cum [...] ideea este în felul acesta [artistic, *n.n.]* unitate concretă, această unitate nu poate pătrunde în conştiinţa artistică decît printr-o amplă etalare şi o nouă prezentare a particularităţilor ideii, iar prin această dezvoltare frumosul artistic obţine o totalitate de forme şi trepte particulare. [...]
Avem de considerat aici [în partea a doua a expunerii, cea care se constituie în doctrina despre formele frumosului artistic, *n.n.]* trei raporturi ale ideii faţă de forma ei de expresie artistică. [...] ...prima formă a artei e mai mult simplă căutare a figurării decît capacitate de plăsmuire veritabilă. Ideea încă n-a găsit în sine însăşi forma, şi rămîne astfel numai lupta şi aspiraţia spre ea. Putem numi în general forma aceasta formă simbolică a artei. In această formă de artă, ideea abstractă îşi are forma artistică în afara ei, în materia sensibilă naturală, de la care pleacă acum plăsmuirea artistică şi de care apare legată. [...]
Dată fiind nepotrivirea lor reciprocă, raportul ideii faţă de obiectivitate este, prin urmare, un

raport neg a-t i v, fiindcă ideea, ca ceva interior, este ea însăşi nemulţumită de o astfel de exterioritate şi, ca substanţă universală a acesteia, continuă să se afirme pe sine în chip
175
sublim peste toată această abundenţă de forme care nu-i corespund. In cuprinsul acestei afirmări sublime, fenomenul natural uman, forma şi evenimentul uman sînt, evident, luate şi lăsate aşa cum sînt ele, dar acestea nu sînt totuşi cunoscute pe măsura semnificaţiei lor, semnificaţie care este deasupra oricărui conţinut cosmic.
Aceste laturi constituie, în general, caracterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie şi celor mai proaste obiecte semnificaţie absolută, pe de altă parte, constrînge prin forţă fenomenele ca acestea să-i exprime concepţia despre lume ; acest panteism artistic devine în felul acesta bizar, grotesc şi lipsit de gust sau, dispreţuind libertatea infinită şi abstractă a substanţei, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sînt lipsite de valoare şi pieritoare. Din această cauză semnificaţia nu poate fi încorporată complet în expresie şi, cu toate eforturile şi încercările, nepotrivirea dintre idee şi forma în care ea este exprimată rămane neînvinsă. Aceasta ar fi prima formă a artei, forma simbolică, cu a ei căutare şi frămîntare, cu caracterul ei enigmatic şi sublim.
înadoua formă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim clasică, este înlăturat dublul neajuns al artei simbolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, în ea ideea pătrunde în conştiinţă numai în stare de determinaţie abstractă sau în mod nedeterminat şi, din această cauză, corespondenţa dintre semnificaţie şi formă trebuie să rămînă întotdeauna defectuoasă şi abstractă ea însăşi. Forma clasică a artei rezolvă această dublă insuficienţă prin faptul că ea este încorporarea liberă, adecvată, a ideii în forma ce aparţine ideii însăşi, potrivit propriului ei concept şi cu care, din acest motiv, ideea se poate acorda în chip perfect şi liber. Prin ur-
176
mare, numai forma clasică oferă producerea şi .•intuirea idealului desăvîrşit şi—l înfăţişează ca realizat.)
Totuşi, potrivirea dintre concept şi realitate în arta clasică trebuie luată, tot atît de puţin ca şi în cazul idealului, în sensul pur formal al corespondenţei unui conţinut cu forma lui artistică exterioară. [...] Particularitatea conţinutului în arta clasică constă, din contra, în faptul că el însuşi este idee concretă, şi ca atare e spiritualul concret, căci numai ceea ce e spiritual este ceea ce este cu adevărat interior. [...] Cînd trebuie să se întruchipeze în fenomen temporal, această formă — pe care ideea o are în ea ca formă spirituală, şi anume ca spiritualitate determinată individual — este figura omenească. Personificarea şi antropomorfizarea au fost, fără îndoială, adesea calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucît ea trebuie să înfăţişeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de "sensibil decît în corpul său. [...]
[...] Prin aceasta, spiritul e aici determinat în acelaşi timp ca spirit particular, omenesc, nu ca spirit pur şi simplu absolut şi veşnic, întrucît acesta din urmă nu este capabil să se manifeste şi să se exprime decît ca spiritualitatea însăşi.
Acest din urmă punct devine, la rîndul lui, deficienţa prin care forma clasică a artei se dizolvă şi cere trecerea la o a treia formă, forma superioară, anume la cea romantică.
Forma romantică a artei suprimă din nou uniunea desăvîrşită a ideii şi a realităţii ei şi se întoarce înapoi — e adevărat că într-un chip superior — la deosebirea şi opoziţia celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferenţă şi opoziţie neînvinse. Forma clasică a artei a atins, desigur, tot ce poate realiza mai înalt sensibilizarea în artă, şi dacă este ceva deficient în ea aceasta este nu-
177
mai arta însăşi şi caracterul limitat al sferei artei ca atare. Acest caracter limitat constă în

faptul că arta în general face din universalul concret, conform conceptului său, universal infinit, din spirit, obiect al său în formă sensibilă, concretă, iar în forma ei clasică arta înfăţişează îmbinarea deplină a existenţei spirituale şi sensibile ca pe o corespondenţă a acestora. Dar în această contopire spiritul nu ajunge, de fapt, să fie înfăţişat conform adevăratului său concept. Căci spiritul e subiectivitatea infinită a ideii, care, ca interioritate absolută, nu-şi poate lua liber pentru sine formă exterioară atunci cînd este nevoită să rămînă turnată în corporal ca existenţă ce i-ar fi adecvată. Plecînd de la acest principiu, forma romantică a artei suprimă din nou neseparata unitate a artei clasice, fiindcă ea a obţinut un conţinut care depăşeşte forma clasică a artei şi modul de exprimare ,al acesteia. [...]
De aceea ne putem opri pe scurt la constatarea că, pe această a treia treaptă, obiectul artei este libera spiritualitate concretă, care trebuie să apară ca spiritualitate pentru interiorul spiritual. [...] Lumea int erioară constituie conţinutul artei romantice, şi de aceea ea trebuie înfăţişată ca această lume interioară şi eu aparenţa acestei intimităţi. Inferioritatea îşi sărbătoreşte triumful asupra exteriorului şi face să apară această victorie în însăşi sfera exteriorului, victorie prin care ceea ce este fenomen sensibil descinde în cîmpul celor oe sînt lipsite de valoare.
Dar, pe de altă parte, şi această formă a artei are nevoie, pentru a se exprima, de exterioritate, ca orice artă. Insă cum spiritualitatea s-a retras în sine însăşi din exterior şi din nemijlocita ei unitate cu acesta, exterioritatea sensibilă a plăsmuirii artistice este tocmai pentru acest motiv receptată şi reprezentată, ca în arta simbolică, ca neesenţială, trecătoare, şi tot aşa şi spiritul finit şi voinţa sînt împinse pînă la particularitatea şi arbitra-
178
rul individualităţii, al caracterului, al acţiunii, al întîm-plării şi al complicaţiei etc. [...] Căci acest exterior nu-şi mai are conceptul şi semnificaţia în sine şi la sine, cum şi le avea în arta clasică, ci în suflet, care-şi găseşte exis-tenţa-i fenomenală în sine însuşi, şi nu în exterior şi în forma acestuia, în realitate; şi care e în stare să-şi păstreze sau să-şi recîştige această împăcare cu sine în orice împrejurare, în orice întîmplare neprevăzută, în orice nenorocire şi durere, ba chiar şi în crimă.
în felul acesta îşi fac din nou apariţia indiferenţa ideii faţă de formă, nepotrivirea şi separaţia lor — ca în arta simbolică —, dar cu deosebirea esenţială că, în arta romantică, ideea, ale cărei lipsuri produceau în cea simbolică defectele plăsmuirii artistice, trebuie să apară ca spirit şi suflet în sine împlinite şi că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-şi poate căuta şi înfăptui adevărata ei realitate şi apariţie decat în sine însăşi.
Acesta ar fi în linii generale caracterul formei simbolice a artei, al formei clasice a ei şi al celei romantice ; aceasta ar fi, adică, caracterul celor trei raporturi ale ideii cu forma sa în domeniul artei. Aceste trei raporturi sînt determinate de aspiraţia spre ideal, de ajungerea lui şi de depăşirea idealului ca idee adecvată a frumuseţii. *(E.,* I, 82-88)
în ce priveşte a treia parte a ştiinţei noastre, aceasta [...] diferenţiază [...] fiecare moment al conceptului frumuseţii artistice independent, pentru sine, ca operă de artă, şi nu numai ca formă generală. [...] ... artele particulare aparţin, pe de o parte, în mod specific uneia dintre formele adecvate ale artei, constituind realitatea artistică exterioară adecvată a acestora, iar pe de altă parte, ele reprezintă în felul lor de plăsmuire exterioară totalitatea formelor artei. .
179
Prin urmare, în a treia parte principală a ştiinţei noastre avem, în general, de-a face cu frumosul artistic aşa cum se dezvoltă el în arte şi în operele lor, devenind olume a frumuseţii realizate. [...] Cum însă frumosul se dezvoltă aici ca realitate obiectivă şi se deferenţiază deci ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi şi momente, acest centru îşi opune sieşi extremele realizate ca realitate deosebită. Una dintre aceste extreme formează prin aceasta obiectivitatea lipsită încă de spirit, simplul mediu natural al divinităţii. Aici este plăsmuit artistic exteriorul ca atare, exterior care nu-şi are în sine însuşi scopul şi conţinutul spiritual, ci şi le are în altceva.

Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, ştiut, ca ceea ce este existenţă multilateral particularizată, subiectivă, a divinităţii. [...]
Prima dintre artele particulare cu care conform acestei determinaţii, trebuie să începem este arhitectura frumoasă. Sarcina ei este aceea de a prelucra natura exterioară anorganică în aşa fel, încît aceasta devine înrudită spiritului, ca lume externă elaborată conform cerinţelor artei. Materialul ei este ceea ce e de natură materială în exterioritatea nemijlocită a lui ca masă mecanică, grea, iar formele ei rămîn formele naturii anorganice, aranjate după raporturile abstracte ale intelectului, raporturi simetrice. Cum în acest material şi în aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, iar realitatea reprezentată rămîne deci, ca ceva exterior, nepătrunsă de idee sau rămîne numai în relaţie abstractă cu ea, tipul fundamental al artei construcţiei este forma simbolică a artei. [...]
Insă în chipul acesta lumea exterioară anorganică este purificată de arhitectură, ordonată simetric, făcută să se înrudească cu spiritul, iar templul divinităţii, casa comunităţii acesteia stă înaintea noastră terminată. în al doi-

1 e a r î n d, în acest templu intră apoi divinitatea însăşi, trăsnetul individualităţii lovind în masa inertă şi pătrun-zînd-o, iar forma infinită a spiritului însuşi, formă care nu mai este simetrică, concentrînd şi modelînd corporalul. Aceasta este sarcina sculpturii. Intrucît aici interiorul spiritual se încorporează în forma sensibilă şi în materialul ei exterior şi ambele aceste laturi se îmbină astfel încît nici una dintre ele nu e precumpănitoare, sculptura are drept tip al ei fundamental forma clasică a artei. [...] ...sculptura trebuie să înfăţişeze spiritul în forma lui corporală, în unitate nemijlocită cu aceasta, calm şi fericit, iar formei ea trebuie să-i dea viaţă prin conţinutul unei individualităţi spirituale. [...]
[...] Conform acestui conţinut [spiritual particularizat, *n.n.]* şi elementul sensibil al artei s-a particularizat acum în sine însuşi, pentru a se arăta adecvat interiorităţii subiective. Un astfel de material îl oferă culoarea, tonul şi, i în sfîrşit, tonul ca simplă indicaţie pentru intuiţii interne şi reprezentări, iar ca moduri de realizare a acestui conţinut prin acest material avem pictura, muzica şi poezie. [...]
Dar, cum forma şi conţinutul se ridică pe planul idealităţii, părăsind arhitectura simbolică şi idealul clasic a] sculpturii, aceste arte îşi împrumută tipul de la forma romantică a artei, al cărei mod de plăsmuire ele au abilitatea să-l toarne în forma cea mai adecvată. Ele formează o totalitate de arte, fiindcă însuşi romanticul este în sine forma cea mai concretă a artei.
Structura interioară a acestei a treia sfere a artelor particulare trebuie stabilită în felul următor: prima artă, stînd foarte aproape de sculptură, este pictura. [...] Această vizibilitate în sine subiectivată şi ideal afirmată nu are nevoie nici de diferenţa de mase abstractă şi mecanică a materialităţii grele a arhitecturii, nici de totalitatea spaţialităţii sensibile pe care şi-o păstrează sculptura, deşi concentrată şi în forme mecanice, ci vizibili-

tatea picturii, şi crearea ei de vizibilitate posedă diferenţe mai ideale ca particularitate a culorilor, liberand arta de natura sensibil şi spaţial completă a ceea ce este material, întrucat ea se limitează acum la dimensiunile planului , sau suprafeţei.
Pe de altă parte, şi conţinutul cîştigă cea mai amplă particularizare. Tot oe poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot ce e în stare să-l determine spre faptă, tot acest conţinut divers poate constitui conţinutul variat al picturii. [...]
A d o u a artă prin care se realizează romanticul este, alături de pictură, muzica. Deşi încă sensibil, materialul ei purcede la şi mai adîncă subiectivitate şi particularizare. Afirmarea de către muzică a sensibilului ca ceva de natură ideailă trebuie explicată adică prin faptul că ea suprimă şi indiferenta exterioritate reciprocă a spaţiului — a cărui aparenţă totală pictura o lasă să mai subziste încă simulînd-o intenţionat — şi o idealizează în unitatea individuală a punctului.,[...] ...după cum sculptura e situată la centru, între arhitectură şi artele subiectivităţii romantice, muzica formează, la rîndul ei, centrul cartelor romantice şi face trecerea între

abstracta sensibilitate spaţială a picturii şi sensibilitatea abstractă a poeziei. în sine însăşi, muzica are ca opoziţie a senzaţiei şi a anterioritătii, asemenea arhitecturii, un raport al cantităţii susceptibil de a fi prins de către intelect, precum şi baza unei Legităţi ferme a tonurilor şi a compoziţiei şi succesiunii lor.
In sfîrşit, a treia şi cea mai spirituală înfăţişare a formei romantice a artei trebuie s-o căutăm în poezie. Partioularitatea ei caracteristică rezidă în puterea ,eu care ea subordonează spiritului şi reprezentărilor lui elementul sensibil, element de care deja muzica şi pictura începuseră să elibereze arta. Fiindcă tonul, ultimul material exterior al poeziei, nu mai este însăşi senzaţia tonului, ci este un semn, lipsit de semnificaţie pentru sine, şi anume semn al reprezentării, devenită concretă în sine, nu **numai**

182

semn al sentimentului nedeterminat şi al nuanţelor şi gradaţiilor lui. Prin acesta, tonul devine cuvînt... [...] In felul acesta, elementul propriu al plăsmuirii poetice este reprezentarea poetică şi concretizarea spirituală însăşi; şi, cum acest element este comun tuturor formelor artei, poezia le şi străbate pe toate şi se dezvoltă independent de ele. Arta poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care ,în realizarea operei de artă, nu e legat de materialul sensibil exterior şi care nu se mişcă decît în spaţiul interior şi în timpul interior al reprezentărilor şi sentimentelor. Dar tocmai pe această cea mai înaltă treaptă a ei arta se şi depăşeşte pe sine, părăsind elementul sensibilizării conciliate a spiritului şi trecînd din poezia reprezentării în proza gîndirii.
Aceasta ar fi structura totalităţii artelor particulare : arta exterioară a arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii şi arta subiectivă a picturii, muzicii şi poeziei. [...]
Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de aşa fel, încît acestea constituie existenţa reală a formelor artei : fiindcă arta simbolică îşi atinge cea mai adecvată realitate a ei şi cea mai mare aplicare în arhitectură, unde ea stăpaneşte conform conceptului complet al ei şi nu e încă coborîtă la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte; pentru forma c l a s i c ă a a r t e i, dimpotrivă, sculptura este realitatea necondiţionată, în timp ce ea acceptă arhitectura numai ca mediu înconjurător şi nu e încă în stare această formă clasică a artei să elaboreze pentru conţinutul său muzică şi pictură ca forme absolute ; în sf îrşit forma romantică a artei îşi însuşeşte, independent şi necondiţionat, expresia picturală şi muzicală, precum şi, în măsură egală, plăsmuirea poetică. Dar poezia este adecvată tututor formelor frumosului şi se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginaţia artistică, iar imagi-

1S3

naţia e necesară pentru orice producţie a frumosului, indiferent cărei forme **i-ar** aparţine aceasta.
Prin urmare, ceea ce realizează artele particulare în diferite opere de artă nu sînt, conform conceptului lor, decît formele generale ale ideii frumosului, idee care se expune pe sine şi a cărei realizare exterioară este vastul şi înaltul Panteon al artei, Panteon al cărui constructor şi cap de atelier este spiritul frumosului care se sesizează pe sine însuşi, dar pe care istoria universală îl va desăvîrşi numai în cursul dezvoltării sale milenare. *(E.,* I, 88-96)

FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC

(particularul)

Din orice epocă ar fi [...] o operă de artă, ea cuprinde totdeauna particularităţile care o deosebesc de particularităţile altor secole şi popoare. [...] Artistul aparţine [...] propriului său timp, el trăieşte cu obişnuinţele şi felul de a vedea ale acestuia, cu reprezentările lui (E., I, 269).

Se procedează în acelaşi fel atunci cînd se afirmă, pe drept, că geniul, talentul, virtuţile şi sentimentele morale, evlavia, se pot ivi în toate zonele, constituţiile şi situaţiile politice, lucru despre care exemplele abundă. Dacă printr-o asemenea afirmaţie se urmăreşte însă respingerea deosebirii dintre ele, ca neimportantă şi neesenţială, înseamnă că reflecţia se opreşte la categorii abstracte, renunţînd la conţinutul determinat, pentru care — ce-i drept — nu există vreun principiu în asemenea categorii. Perspectiva .care se deschide asupra culturii din asemenea puncte de vedere **formale** oferă un cîmp nelimitat pentru întrebări subtile, opinii.

savante şi comparaţii surprinzătoare, pentru reflecţii şi fraze pompoase, în aparenţă profunde, care pot deveni cu atît mai strălucitoare,[1] cu cît se referă la stări mai nedeterminate: ele pot fi cu atît mai uşor reînnoite şi modificate cu cît mai puţin sînt de aşteptat din strădaniile lor rezultate importante, care să ducă la ceva temeinic şi raţional.. în acest sens, cunoscutele epopei indiene pot fi comparate cu cele homerice şi, eventual, preţuite mai mult decît acestea, întrucat puterea fanteziei ar fi criteriul prin care s-ar dovedi geniul poetic... (., **66-67)**
Intîlnim — bineînţeles — la toate popoarele ce aparţin isteriei universale poezie, arte plastice, ştiinţă şi filozofie,
187

1

dar nu numai stilul şi orientarea în genere sînt diferite, ci în primul rînd conţinutul, care conţinut priveşte deosebirea supremă, aceea a raţionalităţii. Nu ajută la nimic faptul că o anumită critică estetică, care are o opinie foarte înaltă despre sine, pretinde că nu ceea ce ţine de subiect, adică ceea ce constituie substanţialitatea conţinutului, trebuie să determine plăcerea, că, dimpotrivă, forma frumoasă ca atare, bogăţia fanteziei şi altele asemenea constituie scopul artelor şi că acestea ar trebui luate în considerare şi gustate de o sensibilitate descătuşată şi de un spirit cultivat. O minte sănătoasă nu admite asemenea abstracţii şi nu aderă la opere de genul amintit. Oricît s-ar încerca să se asimileze epopeile indice celor homerice, în ceea ce priveşte numeroase însuşiri formale, grandoarea fabulaţiei şi puterea de imaginaţie, vioiciunea imaginilor şi sentimentelor, frumuseţea exprimării, rămîne totuşi deosebirea incomensurabilă de conţinut, de substanţial şi de raţionalitate — deci exclusiv în ce priveşte conştiinţa conceptului de libertate şi întipărirea acestuia asupra indivizilor. Există nu numai o formă clasică, ci şi un conţinut clasic, după cum, de asemenea, forma şi conţinutul sînt atît de strîns îmbinate într-o operă de artă, încît prima nu poate fi decît clasică, în măsura în care conţinutul **are** acest caracter. Cu un conţinut fantastic, care nu ,se limitează pe sine — raţionalul fiind tocmai ceea ce are în sine măsură şi scop —, forma devine totodată lipsită de măsură şi amorfă ori penibilă şi meschină. (7., 70)
SIMBOLICUL
Atît după conceptul lui, cît şi ca fenomen istoric, simbolul, în sensul în care îl întrebuinţăm aici, constituie începutul artei, şi de aceea trebuie considerat oarecum numai ca pre-artă, aparţinînd îndeosebi Orientului, preartă care, abia după multiple treceri, transformări şi mijlociri, ne duce la realitatea autentică a idealului ca formă clasică a artei. *(E.,* I, 311)
Simbolul, în general, este o existenţă exterioară nemijlocit prezentă sau dată pentru intuiţie, dar o existenţă care nu trebuie înţeleasă aşa cum este dată nemijlocit, nu trebuie luată ca atare, ci într-un sens mai larg şi mai general. *(E.,* I, 312)
Cînd este vorba de a r t ă, nu este voie să atribuim simbolului înţelesul că ar indica o [...] indiferenţă a semnificaţiei faţă de semnul său, întrucît arta constă, în general, tocmai în raportarea, înrudirea şi întrepătrunderea concretă a semnificaţiei şi a formei. (£., I, 312-313)
...vederea unui simbol atrage în general după sine de îndată îndoiala dacă o figură oarecare trebuie sau nu trebuie luată ca simbol... *(E.,* I, 314)
189
Dar, în ce priveşte această incertitudine, nu este vorba despre simple cazuri limitate în care am întîlnit-o, ci despre vaste regiuni ale artei, despre conţinutul unui enorm material existent, conţinutul aproape al întregii arte orientale. Din această cauză, cînd intrăm mai întîi în lumea figurilor şi formelor vechi — persane, indice şi egiptene —, nu ne simţim prea în largul nostru : ne dăm seama că ne mişcăm printre probleme. Considerate numai pentru ele însele, aceste forme nu ne spun nimic şi **imaginea** lor sensibilă nu ne încîntă şi nu ne mulţumeşte, căci ele ne cer prin ele însele să pătrundem dincolo de ele, pînă la semnificaţia lor, care ar putea fi ceva mai mult şi mai profund decît aceste imagini. [...] Popoarele [...], deşi fiind încă în copilăria lor, au pretins un conţinut mai esenţial, conţinut pe care, de fapt, îl şi găsim în formele de artă ale inzilor şi egiptenilor, cu toate că în enigmaticele plăsmuiri ale acestora semnificaţia nu este decît indicată, iar lămurirea ei întîmpină mari dificultăţi. *(E.,* I, 316-317)
...Frederic Schlegel afirmă că orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie. Simbolicul sau alegoricul este înţeles atunci în sensul că fiecare operă de artă şi orice figură mitologică are la baza ei o idee generală, care, scoasă în evidenţă în forma ei generală, trebuie să ne lămurească ce semnifică, propriu-zis, o astfel de operă, o astfel de reprezentare. în timpul din urmă, acest mod de tratare a devenit şi el foarte obişnuit. Astfel, de exemplu, în ediţiile mai noi ale lui Dante — la care se întîlnesc, fără îndoială, multe alegorii — s-a căutat să se explice fiecare cîntec în mod absolut alegoric [...]. Ceea ce avem în vedere aici nu este nicidecum această extindere a simbolicului asupra tuturor

domeniilor mitologiei şi artei, deoarece străduinţa noastră nu ţinteşte să arate în ce măsură ar putea fi interpretate simbolic sau alegoric forme artistice luate în înţelesul de mai sus al
190
cuvîntului, ci, invers, noi trebuie să ne întrebăm în ce măsură poate fi socotit simbolicul ca atare drept formă a artei? Vrem să stabilim în ce măsură raportul artistic dintre semnificaţie şi forma în care acesta se exprimă este simbolic, deosebindu-se de alte moduri de reprezentare artistică, şi anume de cel clasic şi de cel romantic. [...]
Simbolicul, luat în sensul atribuit de noi cuvîntului, încetează acolo unde, în locul unor reprezentări generale nedeterminate, conţinutul şi forma reprezentării artistice le constituie individualitatea liberă. [...] Semnificaţie şi. reprezentări sensibile, interior şi exterior, conţinut şi imagine, nu se mai deosebesc atunci unele de altele şi nu se mai înfăţişează numai ca înrudite, cum e cazul în simbolicul propriu-zis, ci se prezintă ca un întreg unic, în care fenomenul nu- mai are în afara sa sau lîngă sine vreo altă esenţă, iar esenţa vreun alt fenomen. Ceea ce manifestă şi ceea ce e manifestat sînt ca atare depăşite, devenind unitate concretă. In sensul acesta, zeii elini, întrucît arta greacă îi înfăţişează ca indivizi liberi, independenţi în sine şi bine definiţi, nu trebuie luaţi în înţeles simbolic, ci ei îşi ajung lor înşişi. *(E.,* I, 320-321)
Dacă vrem să vorbim în chip subiectiv de prima apariţie a artei simbolice, putem aminti zicala după care intuiţia artistică în general, ca şi cea religioasă, sau mai curînd ambele împreună, şi chiar şi cercetarea ştiinţifică, au avut ca punct de plecare mirarea. [...] Mirarea îşi face apariţia numai acolo unde omul, liberat din prima şi cea mai nemijlocită legătură cu natura şi de legătura cea mai directă şi pur practică a dorinţei, se retrage sufleteşte din cătuşele naturii şi ale propriei sale existenţe singulare, căutand şi văzînd acum în lucruri ceva general, existente în sine şi permanent. [...]
Sub aspect obiectiv, începutul artei stă în cea mai strînsă legătură cu religia. [...] ...prima traducătoare,
191
mai precis : plăsmuitoare a reprezentărilor religioase este în mod exclusiv arta... *(E.,* I, 323-324)
..Am principiu mai precis de diviziune pentru arta simbolică [...] este în general o luptă a conţinutului care repugnă încă artei adevărate şi a formei tot atît de puţin omogenă cu el. Căci ambele laturi, deşi conexate spre a alcătui o identitate, nu coincid totuşi nici una cu cealaltă şi nici cu adevăratul concept al artei, tinzînd, din această cauză, să iasă din această uniune defectuoasă. întreaga artă simbolică poate fi concepută sub acest aspect ca o continuă discordie dintre semnificaţie şi formă, iar diferitele ei grade nu sînt propriu-zis feluri diverse ale simbolicului, ci stadii şi moduri ale uneia şi aceleiaşi contradicţii. *(E., I,* 325-326)
...în religie ca atare, şi apoi şi în poezie, sînt cuprinse gînduri. Religia, înfăţişată nu numai cu mijloacele artei,-conţine gînduri efective, filozofeme. In poezie (aceasta este arta care are ca element limbajul) se trece şi la exprimarea gîndului, găsim doar şi la poeţi gînduri generale profunde. Idei generale despre ceea ce este esenţial se află pretutindeni. Mai cu seamă în religia indică sînt exprimate în mod explicit gînduri generale. De aceea se spune că astfel de popoare au avut şi filozofie propriu-zisă. Intîlnim în cărţile indice, fără îndoială, idei generale interesante ; aceste idei se mărginesc la tot ceea ce este mai abstract: la reprezentarea naşterii şi a pieirii, la reprezentarea unui proces ciclic în această privinţă. Astfel este cunoscut simbolul păsării Phonix, simbol venit, în general, din Orient. Găsim la cei vechi gînduri despre viaţă şi moarte, despre trecerea fiinţei în neant: din viaţă se naşte moarte, din moarte viaţă ; chiar în fiinţă, în ceea ce este pozitiv, este conţinut deja negativul; orice schimbare, orice proces vital constă în aceasta. Dar astfel de gînduri se întîlnesc numai ocazional şi ele nu pot fi
192
considerate ca filozofeme propriu-zise, deoarece filozofie avem numai atunci cînd gindul ca atare este privit ca bază, ca absolut, ca rădăcină a restului existenţei. Or, nu acesta este cazul în reprezentările despre care vorbim. *(F.,* I, 86-87)
...modurile generale în care îşi face apariţia arta indică sînt următoarele :
a) Pe de o parte, reprezentarea încorporează conţinutul enorm al absolutului în sensibilul nemijlocit şi individual, în aşa fel că acest ce individual însuşi aşa cum este el trebuie să reprezinte desăvîrşit în sine un astfel de conţinut şi să existe ca atare ca acest conţinut pentru intuiţie. [...]
b) Arta indică caută prima soluţie a acestui dezacord [...] în lipsa de măsură a plăsmuirilor ei. Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind

colosale şi groteşti. [...] Aici se caută realizarea amploarei şi generalităţii semnificaţiilor, mai ales prin exagerarea prodigioasă a mărimii formei spaţiale, precum şi a imensităţii temporale, şi prin multiplicarea aceleiaşi determinaţii, ca mulţimea capetelor, a braţelor etc. [...]
c) In sfîrşit, cea mai pură formă de reprezentare pe care o găsim pe această treaptă este personificarea şi în general figura umană. [...]
...personificarea aceasta este incompatibilă cu adevărul, căci adevărul în artă pretinde — ca adevărul în general — acordul interiorului cu exteriorul, al conceptului cu realitatea. Mitologia greacă personifică, fără îndoială, şi ea Pontul Euxin, rîul Scamandru, ea îşi are zeii rîurilor, nimfele, driadele sale, şi face, în general, din natură conţinut variat al umanilor săi zei. Dar mitologia elenă nu se opreşte la o personificare pur formală şi superficială, ci plăsmuieşte cu ajutorul ei indivizi la care simpla semnificaţie natură trece pe planul al doilea, iar omenescul,
193
care a încorporat în sine un astfel de conţinut natural, devine, dimpotrivă, dominant. Arta indică se opreşte însă la amestecul grotesc al naturalului şi umanului, încît nici una dintre aceste laturi nu ajunge să-şi afirme drepturile, desfigurîndu-se reciproc. *(E.,* I, 345-350)
...principiul indian al schimbării e nemăsuratul. Conştiinţa elină (ea însăşi încă nedeterminată) că totul are măsură — întrucît însuşi Parmenide introdusese, după fiinţa abstractă, necesitatea, ca antică limită a tot ce există — e începutul unui concept mult superior... *(Ş. L.,* 315)
...acolo unde simbolicul se dezvoltă independent şi în forma ce-i este proprie, el are, în general, oaracterul sublimului... *(E.,* I, 312)
...raportul negativ al sublimului propriu-zis trebuie să-î căutăm în poezia ebraică; în această poezie a sublimului care nu ştie să sărbătorească şi să exalte pe stă-pînul fără de chip al cerului şi pămîntului altfel decît considerand întreaga creaţie numai ca accident al puterii lui, ca sol al măreţiei lui, ca glorie şi podoabă a grandorii lui; şi care, în acest scop, priveşte ca negativ chiar şi ceea ce e mai excelent, fiindcă poezia ebraică nu e în stare să găsească nici o expresie adecvată şi afirmativ îndestulătoare pentru puterea şi măreţia celui prea înalt, ajungînd la satisfacţie pozitivă numai prin supunerea creaturii, care nu-şi atinge propria-i măsură şi semnificaţie decît stăpanită de sentimentul şi poziţia nevredniciei sale. *(E.,* I, 329)
întrucat însă bunul Dumnezeu e în felul acesta, pe de o parte, rupt de fenomenele concrete ale lumii şi este fixat pentru sine, iar pe de altă parte, existenţa exterioară este determinată drept finită şi este coborată pe un plan inferior, atît existenţa naturii, cît şi existenţa umană pri-
194
mese acum o poziţie nouă : pe aceea de a fi reprezentări ale divinului numai prin faptul că mărginirea lor iese în evidenţă în ele însele.
.[...] Din această cauză, acum avem în faţa noastră pentru prima dată dezdivinizate şi prozaica natură, şi figura omenească. Grecii povestesc că, atunci cînd eroii din expediţia argonauţilor au traversat cu corăbiile strîm-toarea Helespontului, stîncile care pînă aici se deschideau şi se închideau violent, ca nişte foarfeci, s-au înfăţişat dintr-o dată înfipte ferme pentru totdeauna în pămînt. în chip asemănător se petrec lucrurile în poezia sacră a sublimului faţă de fiinţa infinită, adică finitul se fixează în modul-său-determinat inteligibil, în timp ce în concepţia simbolică nimic nu-şi are locul său bine determinat: întrucat aici finitul se converteşte in divin absolut tot aşa cum acesta se exteriorizează pe sine ca existenţă finită. Cînd trecem, de exemplu, de la anticele poeme indice la *Vechiul testament,* ne regăsim dintr-o dată pe un cu totul alt pămant, care, oricat ar fi de străine pentru noi stările, întamplările, acţiunile şi caracterele ce-i sînt proprii, ne lasă totuşi să ne simţim acasă : dintr-o lume ameţitoare şi confuză intrăm în raporturi şi avem înaintea noastră figuri care ni se înfăţişează ca unele ce sînt cu totul naturale şi ale căror caractere patriarhale ferme în modul-lor-deter-minat şi în adevărul lor ne par apropiate şi perfect inteligibile! *(E.,* I, 382)
Pe această treaptă, insul uman îşi caută propria sa cinstire, mîngîierea şi mulţumirea, în această recunoaştere a nimicniciei lucrurilor şi în preamărirea şi lauda lui Dumnezeu.
[...] In privinţa aceasta psalmii ne oferă exemple clasice de sublim autentic, prezentat tuturor timpurilor ca model în care este exprimat în chip strălucit şi cu cea mai mare elevaţie sufletească ceea ce are omul în faţa sa în reprezentările lui religioase despre Dumnezeu. Ni-
195

mic în lumea aceasta nu poate avea pretenţia să fie de sine stătător, căci totul există şi subzistă numai prin puterea lui Dumnezeu şi nu există decît spre a servi gloriei acestei puteri şi spre a da expresie propriei nimicnicii lipsite de substanţă. Prin urmare, dacă în imaginaţia substanţialităţii şi în panteismul ei [indic şi persan, *n.n.]* am găsit o lărgire infinită, aici [în poezia sacră evreiască, *n.n.]* "trebuie să admirăm forţa elevaţiei sufletului, care părăseşte totul pentru a vesti puterea unică a lui Dumnezeu. *(E.,* I, 383)
Ca simbol general care indică această poziţie [simbolică egipteană, *n.n.]* putem aşeza în rîndul întîi

imaginea păsării Phonix, care se arde pe ea însăşi, renăscînd însă întinerită din moartea-i cauzată de flăcări şi din pro-pria-i cenuşă. Herodot povesteşte (II, 73) că el a văzut, cel puţin în reproduceri, această pasăre în Egipt. Şi de fapt, chiar egiptenii sînt aceia care ocupă centrul domeniului aparţinător formei simbolice a artei. *(E.,* I, 36l-362)
Egiptul este ţara simbolului, ţara care îşi pune problema autodescifrării spiritului, fără să ajungă să realizeze, de fapt, această descifrare. Problemele rămîn nerezolvate, iar soluţia pe care o putem n o i da constă, din acest motiv, numai în faptul de a ne da seama de enigma artei egiptene şi a operelor ei simbolice, enigmă lăsată nedescifrată de egiptenii înşişi. *(E.,* I, 362)
...egiptenii sînt, dintre popoarele despre care a. fost vorba pană acum [persic şi indic, *n.n.],* adevăratul popor al artei. Operele lor de artă rămîn însă pline de mister şi mute, surde şi imobile, fiindcă aici spiritul însuşi încă nu şi-a găsit cu adevărat propria sa viaţă interioară şi încă nu ştie să vorbească limba limpede şi sonoră a spiritului. Impulsul impetuos, dar nesatisfăcut de a-şi face,
în felul acesta mut, intuibilă prin mijlocirea artei însăşi această luptă, de a da formă interiorului şi a deveni conştient de interiorul propriu şi de interior în general, numai cu ajutorul unor figuri exterioare înrudite, iată ceea ce este caracteristic pentru Egipt, *(E.,* I, 362-363)
Construcţiile inzilor sînt, desigur, şi ele colosale, dar construcţii atît de infinit de variate nu se găsesc decît în Egipt. *(E.,* I, 363)
Căutînd forma artistică simbolică a acestei reprezentări [despre moarte şi nemurirea sufletului, *n.n.],* o găsim în plăsmuiri de seamă ale arhitecturii egiptene. Avem aici înaintea noastră o dublă arhitectură, una su-praterestră şi una subpămînteană : labirinturi subterane, excavaţii splendide şi spaţioase, coridoare pentru al căror parcurs trebuie o jumătate de oră, camere cu pereţi acoperiţi de hieroglife — totul elaborat cu cea mai mare grijă ; avem apoi ridicate peste toate acestea acele construcţii demne de admiraţie şi mirare, printre care trebuie să fie socotite în primul rînd piramidele. [...]
Piramidele sînt un [...] înveliş exterior în care zace ascuns un interior. *(E.,* I, 364-365)
In general, aproape fiecare figură şi hieroglifă este simbol în Egipt, semnificîndu-se nu numai pe sine însăşi, ci trimiţînd şi la altceva, la ceva cu care ea are înrudire şi, ca atare, la care poate fi raportată. *(E.,* I, 366)
...operele de artă egiptene conţin enigme a căror descifrare justă nu ne reuşeşte în parte nu numai nouă, ci nu reuşeşte cel mai adesea nici acelora care şi le-au pus lor înşile.
[...] Din această cauză, operele artei egiptene, cu simbolismul lor misterios, sînt enigme ; sînt enigma obiectivă însăşi. Drept simbol pentru această semnificaţie proprie
196
197
spiritului egiptean putem indica Sfinxul. El este oarecum simbol al însuşi simbolicului. [...]
Acesta este sensul faptului că în mitul grec, pe care iarăşi îl putem interpreta simbolic, sfinxul apare ca monstrul care propune enigme. Sfinxul a pus cunoscuta întrebare enigmatică : cine e acela care umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două şi seara pe trei ? Edip găsi cuvîntul simplu care dezlega problema, spu-nînd că acela este omul, şi doborî Sfinxul de pe stîncă. Descifrarea simbolului rezidă în semnificaţia existentă în sine şi pentru sine, în spirit; după cum se adresează omului şi vestita inscripţie elenă : „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" Lumina conştiinţei este claritatea care lasă să se răsfrîngă limpede conţinutul ei concret prin forma adecvată, aparţinătoare conţinutului şi care, în existenţa ei, nu se revelează decît pe sine însăşi. *(E.,* I, 368-369)
Gîndirea şi modul de reprezentare ale egiptenilor şi-au găsit expresia în arhitectură şi-n hieroglife. Limba, ca creaţie naţională, lipseşte [...]. *(L,* 192)
Pentru cunoaşterea Egiptului nu putem recurge decît la informaţiile date de antici şi la uriaşele monumente care ne-au mai rămas. *(L,* 193)
Ruinele acestui oraş [Teba, *n.n.]* sînt tot ce cunoaştem mai uriaş din arhitectura egipteană... *(L,* 194)
Din timpul acestuia îndeosebi [Ramses cel Mare, *n.n.]* au rămas o mulţime de monumente şi picturi ce înfăţişează cortegiile sale triumfale şi convoaiele de prizonieri ai săi aparţinînd celor mai diferite naţiuni. *(I.,* 194)
Operele colosale ale egiptenilor, ce ne-au maî **rămas,** sînt aproape numai opere ce erau destinate morţilor. Vestitul labirint avea tot atîtea încăperi deasupra pămîntului
198
ca sub pămînt. Palatele regilor şi ale preoţilor sînt transformate în ruine; mormintele lor au înfruntat timpul. Grote adanci care se întind pe lungimi de mai multe ore sînt săpate în stîncă pentru mumii şi

toţi pereţii lor sînt acoperiţi cu hieroglife. Insă cea mai mare admiraţie o stîrnesc *piramidele,* temple pentru morţi, ridicate nu atît în amintirea lor.cît spre a le servi de mormînt şi locuinţă. *(R.,* 296)
Trăsătura următoare care se leagă de aceea a schimbării arată însă că schimbarea care ia forma prăbuşirii este, în acelaşi timp, ivire a unei vieţi noi, că din viaţă se naşte moarte, după cum din moarte se naşte viaţă. Este vorba aici de o idee grandioasă, pe care orientalii au intuit-o, este vorba anume de ideea cea mai înaltă a metafizicii lor. In reprezentarea migraţiunii sufletelor, această idee este cuprinsă în raportarea ei la individual; mai larg cunoscută este însă imaginea păsării Phonix — împrumutată vieţii naturii —, pasăre care-şi pregăteşte în permanenţă singură rugul şi se mistuie pe acest rug, astfel încît din propria-i cenuşă să se ivească mereu viaţa nouă, proaspătă şi întinerită. Imaginea aparţine numai Asiei, Răsăritului, nu însă şi Apusului. Spiritul, mistuin-du-şi învelişul existenţei sale, nu numai că migrează în alt înveliş, nu numai că apare reîntinerit din cenuşa făpturii sale, dar se iveşte înălţat, transfigurat, ca spirit pur. El se ridică împotriva sa însuşi, îşi consumă existenţa, dar prin această consumare o prelucrează ; ceea ce constituie alcătuirea sa se transformă în materie, pe care acţiunea sa o ridică la o nouă alcătuire. *(L,* 73)
Forţa orientală lipsită de măsură a substanţei a fost constrînsă de spiritul grec să accepte măsura, a fost redusa la dimensiuni mai mici. Spiritul elen este măsură, claritate, scop, delimitare a formaţiilor, reducere a colosalului, a infinit de fastuosului şi bogatului la determinaţie şi la
199
individualitate. Bogăţia lumii elene constă numai într-o mulţime infinită de particularităţi frumoase, încîntătoare, graţioase, constă în această seninătate proiectată asupra întregii existenţe. Ceea ce au grecii mai grandios **sfnt** individualităţile : aceşti virtuoşi ai artei, ai poeziei, ai cîntecului, ai ştiinţei, ai onestităţii şi ai virtuţii.
Dacă în faţa fastului şi a grandiosului, a colosalului fanteziilor orientale, a clădirilor de artă egiptene, a imperiilor răsăritene etc, seninătatea elenă (zei frumoşi, statul, temple) şi seriozitatea lor (instituţii şi fapte) pot apărea ca nişte minuscule jocuri de copii, în schimb în Grecia gîndul este acela care înfloreşte ; mai mult, care domină această bogăţie de particularităţi şi reduce colosalul oriental la dimensiuni mai mici şi la măsura sufletului său simplu, suflet care devine însă în sine izvorul bogăţiei unei lumi superioare, ideală, izvorul lumii gîndului. *(F.,* I, 141)
Din punctul de vedere al idealului, putem considera [...] ca element simbolic al unei arte în general imperfecţiunea oricărei arte determinate ; de exemplu, încercarea copiilor de a desena o figură omenească sau de a o frămînta din ceară ori din argilă. Ceea ce reuşesc copiii să realizeze este de aceea numai simbol, fiindcă acesta nu face decît să indice viaţa pe care o doreşte s-o reprezinte, rămînînd (CU desăvîrşire infidel faţă de obiect şi de semnificaţia acestuia. Astfel, arta este iniţial hieroglifică, nu e semn accidental şi arbitrar, ci este un desen aproximativ al obiectului pentru reprezentare. Pentru acest scop, o proastă figură este suficientă dacă ea aminteşte numai de forma la care se referă. [...] Nu expresia vie a prezenţei este ceea ce se cere, nu se pretinde să fie înfăţişat prezentul caî˜e să ne încălzească prin el însuşi, ci opera de artă este deja mulţumită să trezească în noi reprezentarea generală a obiectelor prin mijlocirea figurilor ei, deşi figuri neexacte. ,[...]
200
Iată de ce, marea trecere pe care o constituie naşterea artei frumoase nu o putem afla decît acolo unde artistul creează liber după ideea sa, unde trăsnetul geniului cade în oeea ce e tradiţional, canferind prospeţime şi viaţă reprezentării artistice. Numai atunci se răspîndeşte tonul spiritului peste opera de artă, care nu se mai mărgineşte în general să trezească doar o reprezentare în conştiinţă şi să amintească de o semnificaţie mai adîncă, pe care contemplatorul o poartă, dealtfel, deja în sine, ci, urcînd pe un plan mai înalt, înfăţişează această semnificaţie actualizată viu într-o figură individuală. Din această cauză, opera de artă nu se mai opreşte la simpla generalitate superficială a formelor, iar pe de altă parte, nici nu păstrează servil, în vederea unei mai mari determinări, trăsăturile realităţii curente şi date în prealabil. *(E.,* II, 115-l16)
CLASICUL ŞI...
Sănătatea este proporţia [...]. Boala este [...] o disproporţie [...]. *(E.N.,* 556-557)
Astfel, ei [elenii, *n.n.]* şi-au făcut, din tot ce au posedat şi au fost, o istorie. Ei nu şi-au reprezentat numai naşterea lumii — adică a zeilor şi a oamenilor, a pămîn-. tului şi a cerului, a vînturilor, a munţilor şi a fluviilor —, ci şi-au reprezentat în povestiri graţioase originea tuturor laturilor existenţei lor, felul în care acestea au luat naştere la ei; astfel: cum le-a fost adus focul şi sacrificiile legate de acest fapt, originea statelor, a agriculturii, a măslinului şi a

calului, a căsătoriei şi a proprietăţii, a legilor, a artelor şi a cultului divin, a ştiinţelor, a oraşelor, şi a dinastiilor etc. Din acest punct de vedere exterior, ei au văzut toate acestea istoriceşte, luînd naştere la ei, ca opere şi merite ce le aparţin.
[...] Elenii au plecat şi de pe o poziţie dată în prealabil, precum şi de la ei înşişi. Această presupoziţie este de natură istorică. Formulată teoretic, ea este substanţialitatea orientală a unităţii spiritualului şi naturalului. Ea este unitate naturală. A pleca doar din sine, a fi doar în sine este cealaltă extremă a subiectivităţii abstracte (formalismul pur), cînd este încă goală sau, mai curînd, cînd s-a golit: principiul abstract al lumii moderne. Grecii se
202
situează între aceste două extreme, în media frumoasă a acestei linii, care este medie a frumuseţii, fiindcă e în acelaşi timp naturală şi spirituală, dar în aşa fel, încît spiritualitatea rămîne subiect dominant, determinant. [...] Treapta atinsă de conştiinţa greacă este treapta frumuseţii. Fiindcă frumuseţea este idealul, este gîndul ţîşnit din spirit. *(F.,* I, 139-l40)
...dintr-o comparaţie cu constituţiile popoarelor ce au aparţinut în trecut istoriei universale nu se poate trage — ca să spunem astfel — nici o învăţătură cu privire la principiul constituţional cel mai recent, acela al epocii noastre. In ce priveşte ştiinţa şi arta, lucrurile stau cu totul altfel; de pildă, filozofia celcr vechi constituie temelia filozofiei noi, încît ea trebuie neapărat cuprinsă în aceasta din urmă, fiindu-i pămîntul din care se naşte. Legătura apare aici sub forma unei neîntrerupte lucrări de desăvîrşire a aceluiaşi edificiu, la care piatra de temelie, zidurile şi acoperişul au rămas mereu aceleaşi. Nu mai vorbim de artă, în domeniul căreia, [...] arta greacă, aşa cum se prezintă ea, constituie fără îndoială supremul model. (., 48-49)
P1 a t o n în *Statul* său înfăţişează etosul substanţial în frumuseţea ideală şi adevărul ideal al său... *(D.,* 219)
FRUMUSEŢEA CLASICA
Punctul central al artei îl constituie unirea — ca totalitate liberă, în sine bine închegată — a conţinutului cu forma sau figura ce-i este absolut adecvată. Această realitate care coincide cu conceptul frumosului şi spre care
203
zadarnic tindea forma simbolică a artei apare numai în arta clasică. *(E.,* I, 435)
...frumuseţea clasică are drept interior al ei semnificaţia liberă, de sine stătătoare, adică nu semnificaţia unui oarecare ceva, ci ceea ce se semn-ifică pe sine î n s u ş i şi, prin aceasta, şi ceea ce setăl-măceste pe sine **însuşi. *(E.,* I, 435)**
..în arta simbolică semnificaţia şi figura nu se găseau decît în raport de simplă înrudire şi aluzie sau trimitere şi, oricît de mult puteau fi ele aduse în legătură una cu cealaltă în unele privinţe, în alte privinţe ele se dovedeau tot atît de mult separate una de alta. *(E.,* I, 436)
...identificarea spiritualului şi naturalului [...] nu se opreşte numai la neutralizarea celor două laturi opuse, ci, ridicand spiritualul la înălţimea totalităţii superioare în care acesta se păstrează pe sine însuşi în al său altceva, afirmă naturalul pe plan ideal şi se exprimă pe sine în ceea ce este natural şi prin ceea ce e natural. In acest fel de unitate este **întemeiat** conceptul fomiei clasice a artei. *(E.,* I, 440)
In esenţă, această figură jcu semnificaţie spirituală, *n.n.]* este cea umană, căci singur exteriorul omului este capabil să reveleze spiritualul în chip sensibil. (£., I, 442)
...forma umană [...] se dovedeşte a fi lăcaşul spiritului, şi anume a fi unica existenţă naturală posibilă a spiritului. *(E.,* I, 442)
...e tocmai sarcina artei de a şterge deosebirea dintre ceea ce e pur natural şi ceea ce e spiritual şi de a transforma corporalitatea exterioară în figură frumoasă, perfect elaborată, însufleţită, vie şi spirituală. *(E.,* I, 442-443)
întocmai ca şi cu corpul omenesc şi cu exprimarea lui stau lucrurile şi cu sentimentele, tendinţele, faptele, **întamplările** şi acţiunile omeneşti; în arta clasică, exterioritatea lor este caracterizată nu numai ca vie, cum vie este natura, ci şi ca spirituală, iar latura interioară este adusă în identitate adecvată cu cea exterioară. *(E.,* I, 443)
în ce priveşte realizarea istorică a clasicului, abia dacă mai este nevoie să spunem că ea trebuie căutată la greci. **Frumuseţea** clasică, cu amploarea nemărginită a conţinutului ei, a materiei şi formei ei, a fost

darul ce i-a revenit poporului elin, iar noi trebuie să preţuim acest popor pentru faptul că a produs o artă dotată cu cea mai înaltă forma de viaţă. *(E.,* I, 445)
Simţul frumosului, sentimentul şi spiritul acestei armonii fericite străbate toate producţiile în care libertatea elenă a devenit conştientă de sine şi şi-a reprezentat propria sa esenţă. Din această cauză concepţia lor despre lume este tocmai centrul în care frumuseţea îşi începe adevărata ei viaţă, ridicîndu-şi senina-i împărăţie ; centru al vieţii libere care nu există numai nemijlocit şi natural, ci este viaţă creată din concepţie spirituală şi transfigurată prin artă ; [...] centru care, asemenea vieţii în general, nu este, totuşi, decît tot numai un punct de trecere, cu toate că, în acest punct de trecere, acest cezitru urcă pe culmea frumuseţii, fiind, în forma individualităţii sale plastice, atît de concret din punct de vedere spiritual şi atît de bogat, încît toate coardele sună în el... *(E.,* I, 446)
In sensul acesta, poporul grec a devenit conştient de spiritul său în formă sensibilă şi intuitivă, precum şi în felul în care şi-a reprezentat pe zeii săi, conferindu-Je pe calea artei o existenţă concretă, care este perfect adecvată conţinutului adevărat. Datorită acestei corespondenţe,

prezentă atît în conceptul artei elene, cît şi în acela al mitologiei elene, în Grecia expresia supremă a absolutului a fost arta, iar religia greacă este însăşi religia artei, în timp ce arta romantică de mai tîrziu, deşi este artă, trimite totuşi la o formă de conştiinţă superioară celei pe care este în stare să o dea arta. *(E.,* I, 446)
Artiştii eleni îşi primeau subiectele din religia populară, în care ceea ce trecuse la greci din Orient tocmai începuse să se transforme. Fidias şi l-a luat pe Zeus din Homer şi nici tragicii n-au inventat ei înşişi conţinutul esenţial pe care-l reprezentau. Tot astfel, nici artiştii creştini, Dajite, Rafael, nu au plăsmuit decît ceea ce se găsea deja în învăţăturile credinţei şi în reprezentările religioase. [...]
[...] Dar, cu cît. există pentru artist un conţinut liber ca dat, existent în sine şi pentru sine în credinţa populară, în legende şi în alte forme de realitate, cu atît mai mult se concentrează artistul asupra activităţii de a plăsmui forma artistică exterioară care să corespundă întocmai unui astfel de conţinut. [...] Arta, care este silită să-şi caute şi să-şi găsească abia adevăratul ei conţinut, neglijează însă latura formei. Dar unde plăsmuirea formei devine interes esenţial şi sarcină propriu-zisă, acolo, paralel cu progresul reprezentării, se dezvoltă, pe neobservate şi neaparent, conţinutul, aşa cum, în general, am văzut pînă acum mergînd mînă în mînă totdeauna perfecţionarea formei şi a conţinutului. *(E.,* I, 447-448)
...se obişnuieşte ca, în sens mai general, orice operă de artă desăvîrşită să fie numită clasică, indiferent ce caracter ar avea ea în sine, simbolic ori romantic. în înţelesul de desăvîrşire artistică am folosit, desigur, şi noi acest termen de clasic, dar cu deosebirea că această perfecţiune ar trebui să fie întemeiată pe întrepătrunderea
completă a individualităţii interioare libere şi a existenţei exterioare în care sau ca şi care acesta apare, încît noi deosebim explicit forma clasică a artei şi desăvîrşirea ei de forma simbolică sau de cea romantică, a căror frumuseţe de conţinut şi de formă este cu totul de altă natură. *(E.,* I, 449)
Goethe spunea că *semnijicativitatea* este ceea ce constituie caracterul operelor de artă clasice, adică el exprimă, în toate, forma, caracterul determinat. *(R.,* 388)
CONSTITUIREA FORMEI CLASICE
...trecerea la arta clasică constă în degradarea înaltei preţuiri şi poziţii a animalicului şi în faptul, că se face din însăşi această degradare conţinut al reprezentărilor religioase şi al produselor artistice. (£., I, 455)
...degradarea animalicului se înfăţişează exprimată direct în povestirea numeroaselor metamorfoze, aşa cum ni le descrie amănunţit Ovidiu, cu graţie şi spirit, cu fine trăsături de sentiment şi de înţelegere, dar pe care el le-a pus împreună cu multă vorbărie şi fără un spirit interior mare şi dominant, ca simple jocuri mitologice şi întîmplări exterioare, nedescoperind în ele o semnificaţie mai adîncă. O astfel de semnificaţie mai profundă nu le lipseşte însă, şi din această cauză vrem să facem în acest loc încă o dată menţiune despre ele. In mare parte subiectul acestor povestiri este baroc şi barbar, dar nu din cauza stării de corupţie a culturii, ci,

ca în *Cintecul Ni-belungilor,* din cauza stării corupte a unei naturi încă brute. *(E.,* I, 456-457)
207
Prin urmare, în **această** metamorfoză ovidiană figura de animal este considerată ca o ruşine pentru zei şi, dacă ei nu sînt transformaţi în animale ca pedeapsă pentru o vină sau o crimă, totuşi drept temei al transformării voite de ei înşişi este indicată laşitatea. *(E.,* I, 460)
în ce priveşte alte transformări, dealtfel cunoscute, ale oamenilor şi ale zeilor în animale, ele nu au la baza lor nici o vină directă a celui transformat — de exemplu puterea Circei să facă din oameni animale —, dar starea de animal se înfăţişează cel puţin ca o nenorocire şi umilire care nici celui ce produce transformarea pentru scopurile sale nu-i aduce tocmai onoare. [...] Aceluiaşi gen îi aparţin multiple forme pe care le ia Zeus atunci cînd, de dragul Europei, se transformă în taur, se apropie de Leda ca lebădă, iar pe Danae o fecundează o ploaae de aur. [...] Reprezentarea vieţii universale şi creatoare a naturii, care în multe mitologii mai vechi constituia de-terminaţia principală, aici este transformată (de irrtagi-.naţia poetică în povestiri singulare despre libertinajul părintelui zeilor şi oamenilor, libertinaj la care el nu se dedă însă păstrîndu-şi înfăţişarea proprie şi, în cea mai mare parte, nici vreo fomiă omenească, ci recurgînd la figuri de animale sau la alte forme ale naturii. *(E.,* I, 460-461)
în chipul acesta, raportul figurii animale este modificat din toate punctele de vedere în arta clasică, întrucît aceasta este folosită pentru a indica ceea ce este rău, fără de preţ, natural şi nespiritual, în timp ce altă dată ea era expresia pozitivului şi a absolutului. (£., I, 462)
A doua treaptă, superioară, a acestei degradări a **animalicului** constă în faptul că zeii autentici ai artei clasice, avînd drept conţinut al lor libera conştiinţă de sine, ca putere ce se sprijină pe sine, proprie individualităţii spi-
208
rituale, nu pot fi înfăţişaţi intuiţiei decît tot numai ca puteri care ştiu şi voiesc, deci ca puteri spirituale. în consecinţă, omenescul, în a cărui formă sînt repre-prezentaţi aceşti zei, nu este numai o simplă formă cu care imaginaţia ar înveli acest conţinut, ci el rezidă în .semnificaţie, în conţinut, în interiorul însuşi. *(E.,* I, 462)
Este deci cu necesitate propriu artei clasice, pe de o parte, să degradeze universala forţă a naturii — întocmai cum ea degradează, am văzut, animalicul — şi să aşeze spiritualul mai presus de această forţă. în acest . caz însă, determinaţia principală o constituie, în loc de personificare, subiectivitatea. Pe de altă parte însă, zeilor artei clasice nu le este îngăduit să înceteze sa fie forţe ale naturii, fiindcă aici divinitatea încă nu trebuie să fie reprezentată ca spiritualitate absolut liberă în sine. *(E.,* I, 463)
...întrucît idealul clasic nu este nemijlocit dat, ci poate să-şi facă apariţia numai prin mijlocirea procesului în care se înlătură pe sine ceea ce este negativ în figura spiritului, această transformare şi dezvoltare ascendentă a ceea ce este brut, lipsit de frumuseţe, sălbatic, baroc, pur natural sau fantastic, ce-şi are originea îrr reprezentările religioase şi în concepţiile artistice mai vechi, va deveni unul dintre interesele principale în mitologia greacă şi, din această cauză, va trebui să determine reprezentarea unui anumit cerc de semnificaţii particulare. *(E.,* I, 464)
în ansamblul ei, pe calea pe care înaintăm acum o putem compara cu mersul pe care-l arată istoria sculpturii. Deoarece sculptura, întrucît înfăţişează pentru intuiţia sensibilă zeii în forma lor autentică, formează centrul care e propriu artei clasice, deşi, spre deosebire de obiectivitatea calmă a sculpturii, pentru completare, poezia se pronunţă asupra zeilor şi a oamenilor sau ne în-
209
făţişează în faţa ochilor lumea zeilor şi a oamenilor chiar în mişcarea şi activitatea ei. Or, întocmai cum în sculptură principalul moment al începutului îl constituie transformarea în figură şi statură omenească a pietrei informe căzute din cer sau a blocului de lemn [...], tot astfel trebuie şi noi să începem aici cu puterile naturii încă informe şi brute şi să indicăm numai **stadiile** prin care ele se ridică, devenind spiritualitate individuală, şi se concentrează în figuri stabilite. (£., I, 464-465)
Această transformare — adevăratul punct central în istoria genezei zeilor clasici — este prezentată în mitologia greacă într-un mod pe cît de naiv, pe atît de expresiv în lupta dintre zeii vechi şi zeii noi, în prăbuşirea titanilor şi în victoria pe care o cîştigă zeii din neamul lui Zeus. *(E.,* I, 465)
Rezultatul acestui violent conflict dintre zei este prăbuşirea titanilor, victoria unică a noilor

zei, care, o dată asigurată domnia lor, au fost apoi dotaţi în fel şi chip de imaginaţie. In timp ce titanii sînt surghiuniţi, fiind siliţi să locuiască în interiorul pămîntului sau, ca Okeanos, să-şi petreacă viaţa la marginea întunecată a lumii luminoase şi senine ; ei mai sînt condamnaţi să sufere şi alte multiple pedepse. Prometeu, de exemplu, este ferecat de stîncile munţilor scitici, un vultur rozîndu-i cu nesaţ ficatul ce i se reface mereu; tot astfel îl chinuieşte pe Tantal în infern o nemărginită şi niciodată astîmpărată sete, iar Sisif este nevoit să împingă mereu în sus şi în zadar stînca ce se rostogoleşte iarăşi şi iarăşi în jos. Aceste pedepse reprezintă, asemenea titanicelor puteri ale naturii însăşi, ceea ce este în sine lipsit de măsură ; ele întruchipează proasta infinitate, dorinţa- nesăbuită a lui „trebuie să fie" sau ceea ce dorinţa naturală subiectivă are nesăţios în ea, dorinţă care, repetîndu-se fără încetare, nu ajunge la liniştea ultimă pe care o dă mulţumirea.

Fiindcă, spre deosebire de dorul de infinit al modernilor, justul şi divinul bun-simţ al elenilor n-a văzut un bine suprem pentru om în ieşirea în larg şi în nedeterminat, ci a văzut în aceasta un blestem, alungînd-o în tartar. *(E.,* I, 475)

Dacă cercetăm acum în general ce trebuie să dispară de acum din domeniul artei plastice şi să nu mai aibă dreptul să treacă drept formă ultimă şi drept conţinut adecvat, constatăm că primele elemente sînt cele ale naturii. Astfel, este înlăturat din lumea noilor zei tot ce este tulbure, fantastic, neclar, orice amestec sălbatic de natural şi spiritual, de semnificaţii în sine substanţiale cu elemente exterioare întamplătoare ; lume în care produsele unei închipuiri nelimitate care nu posedă încă măsura proprie spiritualului nu mai găsesc loc şi, pe bună dreptate, trebuie să fugă de lumina clară a zilei. *(E.,* I, 475-476)

Deoarece, după cum în războiul troian, grecii au luptat şi au învins ca un popor unic, tot astfel şi zeii homerici, care au deja în spatele lor lupta cu titanii, sînt o lume de zei în sine statornicită şi bine determinată, care a fost apoi tot mai desăvîrşit determinată şi ferm conturată în poezia şi plastica ulterioară. Acest element invincibil de fermitate este, cît priveşte conţinutul zeilor eleni, numai spiritul, dar nu spiritul în inferioritatea lui abstractă, ci în identitate cu existenţa sa exterioară adecvată lui, întocmai cum la Platon sufletul şi corpul, fiind una din naştere şi constituind astfel împreună o singură şi fermă existenţă, formează ceea ce este divin şi etern. *(E.,* I, 476)

în ciuda victoriei noilor zei, elementul vechi este păstrat şi venerat însă în forma clasică a artei, parte în forma originară examinată pînă acum, parte în forma schimbată. *(E.,* I, 477)

210

...vechii zei nu numai că-şi păstrează locul lor alături de zeii cei noi, dar, ceea ce este mai important, baza naturală este menţinută în înşişi zeii cei noi şi se bucură de adoraţie durabilă, întracît ea continuă să răsune în ei în consonanţă cu individualitatea spirituală a idealului clasic. (£., I, 480)

îndeosebi cînd urmărim istoria genezei noilor zei, poate fi recunoscut — cum a subliniat mai ales Creuzer — elementul natural pe care-l păstrează în ei zeii idealului clasic. (E., I, 482)

...întocmai cum în zeii cei noi elementele generale ale naturii sînt, pe de o parte, degradate, iar pe de altă parte, păstrate, tot astfel stau lucrurile şi cu elementul animalic ca atare, element pe care, mai înainte, a trebuit să-l considerăm mai ales sub aspectul degradării lui. Acum putem să-i indicăm şi animalicului o poziţie mai pozitivă. După cum zeii clasici au înlăturat modul simbolic de plăsmuire artistică şi şi-au eîştigat drept conţinut spiritul ce-şi este limpede sieşi, tot astfel semnificaţia simbolică a animalelor a trebuit acum să dispară în aceeaşi proporţie în care figurii animalice i-a fost luat dreptul să se amestece în chip nepotrivit cu figura umană. Din această cauză, figura animalică apare numai ca pur atribut indicativ şi este aşezată lîngă figura omenească a zeilor. Astfel, vedem vulturul lîngă Iupiter,

păunul lîngă Iunona, porumbeii însoţind pe Venus, dinele Anubis păzitor al Infernului etc. *(E.,* I, 483)
Cu această degradare a puterilor pur naturale şi a animalicului, precum şi a generalităţii abstracte a relaţiilor spirituale, şi cu reîncorporarea acestora în independenţa superioară a individualităţii spirituale pătrunsă de natură şi pătrunzătoare a naturii, avem înapoia noastră istoria necesară a formării clasicului ca propria lui presupozi-

ţie, întrucît, înaintînd pe calea aceasta, idealul s-a făcut el însuşi ceea ce este el conform conceptului său. Această realitate a zeilor spirituali, adecvată conceptului său, ne duce la adevăratele idealuri ale formei clasice a artei, care faţă de elementul vechi învins reprezintă ceea ce este nepieritor, căci efemerul în general rezidă în nepotrivirea conceptului cu existenţa sa concretă. (23., I, 484)
IDEALUL FORMEI CLASICE -
...în arta clasică artiştii şi poeţii sînt, fără îndoială, şi profeţi, învăţători... *(E.,* I, 488)
...conţinutul zeilor eleni este luat din spiritul şi existenţa omenească. Astfel el este ceea ce e propriu inimii umane, conţinut cu care omul se poate contopi liber ca şi cu sine însuşi, întrucît ceea ce omul creează aici este cea mai frumoasă autocreare. *(E.,* I, 488)
...artiştii sînt şi poeţi, adică ei dau formă acestui material şi acestui conţinut, făcînd din el figură liberă, independentă. Dar, sub acest aspect, artiştii eleni au dovedit că sînt poeţi cu adevărat creatori. Ei puneau în tigaia de topit tot felul de materiale străine, dar nu făceau din ele lătură, ca într-o căldare de vrăjitoare, ci făceau să fie mistuit de focul pur al unui spirit profund tot ce era tulbure, pură natură, impur, străin, nemăsurat. Ei ardeau toate acestea, sudîndu-le şi făcînd să răsară purificată figura, care nu arăta reminiscenţe vagi ale materiei din care fusese plăsmuită. *(E.,* I, 488)
Stînd pe poziţiile prozaicei noastre reflecţii actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi şi forţe generale, iar acţiunile oamenilor prin intenţiile lor inte-

rioare şi scopurile lor conştiente; poeţii eleni însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin şi, în timp ce făceau din activităţile omeneşti acţiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în perspectiva cărora zeii apăreau puternici. [...] Deschizînd, de exemplu, poemele lui Homer, nu aflăm în ele aproape nici o întîmplare însemnată care să nu fie explicată mai de aproape prin voinţa sau prin asistenţa efectivă a zeilor.. (E, I, 489)
...fiecare zeu este în parte caracter determinat, iar în parte este totul în toate, găsindu-se la mijloc, mijloc conciliator între universalitatea simplă şi tot atît de abstractă paiticularitate. Aceasta conferă idealului autentic al artei clasice siguranţă infinită şi calm, fericire senină şi neîngrădită libertate. (E., I, 491)
...cînd e vorba de adevăratul ideal clasic, constatăm în individualitatea concretă a zeilor de asemenea acea nobleţe şi măreţie a spiritului care, cu toată cufundarea totală a acestuia în forma corporală şi sensibilă, revelează o existenţă ce se găseşte la mare depărtare de orice nevoie proprie finitului. Pura fiinţare-în-sine şi liberarea abstractă de orice fel de mod determinat ar duce la sublim. Dar, întrucît idealul clasic se întrupează într-o existenţă concretă care nu e decît a sa, nu e decît existenţa concretă a spiritului însuşi, sublimul acestui ideal este şi el dizolvat în frumuseţe, topindu-se oarecum nemijlocit în ea. Aceasta face ca pentru figurile zeilor să fie necesară expresia măreţiei, a sublimului frumos în sens clasic: o seriozitate veşnică, un calm imperturbabil domnesc pe frunţile zeilor şi se revarsă pe toată figura lor. (E., I, 492-493)
...zeii eleni produc o impresie care, cu toată deosebirea, se aseamănă cu aceea pe care a făcut-o asupra mea bustul lui Goethe de Rauch, cînd l-am văzut prima dată.

Şi d-voastră aţi văzut acea frunte înaltă, acel nas puternic, dominant, ochiul liber,

bărbia rotundă, buzele frumos desenate parcă vorbesc, ţinuta plină de spirit a capului; privirea îndreptată la o parte şi puţin în sus ; în acelaşi timp, o mare bogăţie de trăsături umane, priete- noase, şi apoi acei muşchi desăvîrşit lucraţi ai frunţii, ai feţei, exprimînd sentimente şi pasiuni; şi în toată această plenitudine de viaţă, calm şi măreţie în bătrînete. Şi acum, alături de toate acestea, buze vestejite care cad în gura fără de dinţi, gît obosit, obraji căzuţi, din care cauză turnul nasului iese şi mai mare în evidenţă, iar zidul frunţii pare şi mai înalt. Puterea acestei figuri ferme, redusă la ceea ce nu se mai schimbă, se înfăţişează în învelişul ei relaxat întocmai ca şi capul superb şi figura orientalului cu turbanul lui mare, dar în manta ponosită şi în papuci pe care îi tîrăşte în picioare; aici este fermul, puternicul, atemporalul spirit care, învelit în masca mortalităţii înconjurătoare, este pe care de a lăsa să cadă acest înveliş şi-l mai îngăduie să mai atîrne în jurul său doar slăbit şi lărgit.

Tot astfel se înfăţişează şi zeii înălţaţi deasupra corporalităţii lor prin această mare libertate şi calmul lor spiritual, încît ei îşi simt figura şi membrele, în ciuda frumuseţii şi perfecţiunii acestora, oarecum ca pe nişte accesorii superflue. Şi, cu toate acestea, întreaga figură este viu animată, identică cu existenţa ei spirituală, neseparată de ea, fără acea disjuncţie a ceea ce este în sine ferm de părţile mai slabe, spiritul nefugind de corp, ne-ieşind din el, ci ambele formînd un întreg bine închegat, din care fiinţa-în-sine a spiritului — minunat de sigură de sine însuşi — iradiază calmă. *(E.,* I, 493-494)

Universalitatea [...] este aceea pe care unii au vrut să o considere drept răceală a zeilor eleni. Dar reci sînt ei numai pentru intimitatea modernilor închisă în ceea ce este finit. Consideraţi pentru ei înşişi, zeii eleni au căl-

dură şi viaţă : pacea fericită ce se oglindeşte în corporalitatea lor este, în esenţă, tot una cu a face abstracţie de particular, este indiferenţă faţă de efemer; este renunţare la ceea ce.este exterior, nu renunţare dureroasă şi plină de tristeţe, ci renunţare la pămîntesc şi trecător; după cum seninătatea spirituală trece fără grijă peste moarte, mormînt, pierdere şi peste tot ceea ce este pieri-tor; şi tocmai fiindcă această seninătate este adîncă, conţine în sine însăşi acest element negativ. Dar, cu cit iese mai tare în evidenţă pe figurile zeilor seriozitatea şi libertatea spirituală, cu atît mai mult se face simţit contrastul ce există între această măreţie şi caracterul lor determinat şi corporalitatea lor. Zeii cei fericiţi sînt oarecum întristaţi de fericirea sau de corporalitatea lor ; în figura lor citim soarta care-i aşteaptă, iar dezvoltarea acesteia, ca apariţie reală a contradicţiei măreţiei cu modul lor particular, a spiritualităţii cu existenţa lor sensibilă, duce arta clasică însăşi la pieirea ei. (£., *I,* 494-495)

Acest calm sever — nu rigid, rece şi mort, ci meditativ şi imuabil — este forma supremă şi cea mai adecvată de reprezentare a zeilor clasici. De aceea [.,.], dintre diferitele arte, sculptura este înainte de toate potrivită să reprezinte idealul clasic în modul lui simplu de a fi la şine, în care trebuie să iasă în evidenţă mai mult universala natură divină decît caracterul particular. Mai ales sculptura mai veche şi mai severă păstrează ferm această latură . a idealului şi numai sculptura de mai tîrziu trece la o stare dramatică potenţată, vie, a situaţiilor şi a caracterelor. Din contră, poezia îi face pe zei să acţioneze, adică să se comporte negativ faţă de existenţe, implicîndu-i astfel şi în lupte, şi în conflicte. Acolo unde se menţine în domeniul său cel mai propriu, calmul plasticii ..nu poate să exprime momentul negativ al spiritului — negativ faţă de elementele particulare — decît cu acea serio-

zitate a tristeţei pe care am indioat-o mai de aproape deja adineaori. *(E.,* I, 495-496)

...sculptura este, pe de o parte, mai ideală [decît poe-zia,n.n.], în timp ce, pe de altă parte, ea individualizează caracterul zeilor cu trăsături omeneşti precise şi desăvîr-şeşte antropomorfismul idealului clasic. Ca o asemenea reprezentare a idealului în forma lui exterioară absolut adecvată esenţei conţinutului său interior, statuile elenilor sînt idealuri în sine şi pentru sine, figurile eterne existente pentru sine, punctul central al frumuseţii plastice clasice... *(E.,* I, 499)

...puterile eterne ale artei clasice sînt substanţele generale ale formalii şi dezvoltării existenţei omeneşti şi ale activităţii poporului grec... *(E.,* I, 503)
...poezia măreşte considerabil cercul numeroaselor istorii speciale povestite despre zei. *(E.,* I, 506)
...în toate cazurile cînd Homer explică întîmplări speciale prin. astfel de apariţii de-alezeilor, zeii sînt ceea ce este imanent interiorului însuşi al omului, sînt puterea propriei lui pasiuni şi concepţii sau, în general, puterile stării în care se află el, puterea şi temeiul a ceea ce se întîmplă şi i se întîmplă omului din cauza acestei stări. *(E.,* I, 508)
...arta clasică trece în cele din urmă, în ce priveşte conţinutul ei, la singularizarea proprie individualizării întîmplătoare, iar în ce priveşte forma ei, la agreabil, la graţios. [...] ... agreabilul nu face să se dezvolte mai departe substanţialul, semnificaţia zeilor, universalul ce le este imanent, ci aspectul finit, existenţa sensibilă şi interiorul lor subiectiv sînt elemente care trebuie să tre-
217
216
zească interes şi să procure satisfacţie. De aceea, cu cit prevalează mai mult în frumos graţia existenţei reprezentate, cu atît mai mult farmecul ei înşelător abate spiritul de la universal şi— 1 îndepărtează de conţinutul valoros care singur ar putea da satisfacţie descinderii în adîncuri. (£., I, 509-510)
Zeii clasici îşi au în ei înşişi germenele pieirii lor şi deci ei atrag după sine şi disoluţia idealului clasic, cînd lipsurile ce le sînt imanente pătrund în conştiinţă datorită dezvoltării artei. *(E.,* I, 511)
In timpul din urmă, putem auzi adesea pe mulţi re-gretînd pieirea artei clasice, iar nostalgia după zeii şi eroii greci a fost de multe ori exprimată şi de poeţi. [...] Poezia lui Schiller intitulată *Zeii Greciei* are acest conţinut. Această poezie merită să fie considerată şi aici nu numai în ceea ce priveşte frumuseţea prezentării şi ritmul ei sonor, tablourile ei vii şi tristeţea mişcătoare a sentimentelor ce au produs-o, ci şi în ce priveşte conţinutul ei, deoarece patosul lui Schiller este totdeauna şi adevărat, şi adînc
gîndit.
[...] ...poetul laudă concepţia elenă pe care o consideră fericită şi pentru care întreaga natură era vie şi plină de zei, după aceea trece la prezent şi la prozaica lui concepţie despre legile naturii şi despre poziţia omului faţă de Dumnezeu... *(E.,* I, 516)
...GRECIA
...ceea ce este aici, ceea ce e prezent, ş.tiinţa şi arta, ceea ce satisface viaţa noastră spirituală, ce o- face demnă şi plăcută ştim că a pornit, direct sau indirect, din Grecia; indirect, prin intermediul romanilor. [...] Ştiinţa superioară mai liberă (ştiinţa filozofică), precum şi arta noastră liberă, gustul pentru acestea şi dragostea faţă de ele, noi ştim că îşi au rădăcinile în viaţa elenă şi ştim că de aici şi-au scos spiritul lor. Dacă ne-ar fi îngăduit să avem o dorinţă fierbinte, ar fi dorul de o astfel de ţară, nostalgia unor astfel de stări! (F., I, 137)
MITOLOGIA ELENA
Mitologia este produs al imaginaţiei, nu al bunului-plac, care are şi el loc aici; însă elementul principal al mitologiei este operă a raţiunii imaginative care face din esenţă obiect al său, dar care încă nu are alt organ de percepere în afară de modul sensibil de reprezentare ; astfel -zeii au formă omenească. Mitologia poate fi studiată în interesul artei etc, însă spiritul gînditor trebuie să descopere în ea conţinutul substanţial, gîndul, filozo-
219
ferma, cuprinse implicit în ea, **întocmai** cum căutăm raţiune în natură. [...] Ca produse ale raţiunii (dar nu ale celei gînditoare), religiile popoarelor, precum şi mitologiile, oricît ar fi ele de simple şi oricît ar apărea de puerile, conţin, fără îndoială, asemenea operelor de artă veritabile, idei, **determinaţii** generale, adevărul; instinctul raţionalităţii le stă la bază. Cu aceasta este legat faptul că, întrucît mitologicul trece în modul sensibil de a privi lucrurile, se amestecă aici şi un oarecare material accidental exterior. Deoarece înfăţişarea conceptului în chip sensibil conţine totdeauna în ea o

nepotrivire, terenul imaginaţiei nu poate exprima ideea în mod adevărat. Această formă sensibilă, produsă în mod istoric sau natural, trebuie determinată sub multe din aspectele ei, iar acest mod exterior de a fi determinat trebuie să aibă mai mult ori mai puţin o natură ce nu corespunde ideii. Se poate întîmpla ca şi în această explicaţie să fie conţinute multe erori, mai ales cînd se merge pînă la amănunte. Mulţimea obiceiurilor, acţiunilor, ustensilelor, hainelor, sacrificiilor etc. poate conţine, desigur, ceva analogic, o relaţie, dar foarte îndepărtată, motiv care face să intervină aici numeroase elemente accidentale. Trebuie însă recunoscut ca fapt esenţial că mitologia conţine în ea raţiune ; a o înţelege în felul acesta este un mod necesar de a o considera. *(F.,* I, 80-81)

Şi mitologicul poate avea pretenţia de a fi un fel de filozofare. Au existat filozofi care s-au servit de forma mitică pentru a apropia filozofemele lor de imaginaţie ; conţinutul mitului este gîndul. însă la miturile vechi mitul nu e simplu înveliş : cei care l-au creat nu au avut, pur şi simplu, gîndul pe care numai l-au ascuns. în cuprinsul modului nostru reflexiv se poate întîmpla aşa ceva, poezia primordială nu pleacă însă de la separarea prozei de poezie. Dar cînd filozofii au făcut uz de mit, în cele mai multe cazuri ei au avut ideea, căutînd doar o imagine

pentru aceasta. Astfel, Platon are multe mituri frumoase, mitic au vorbit şi alţii. [...] Platon este adesea preţuit pentru miturile lui, prin ele el ar fi dat dovadă de o genialitate mai mare decît a altor filozofi. Se susţine că miturile lui Platon ar fi ceva mai excelent decît este modul abstract de exprimare ; şi, fără îndoială, găsim în scrierile lui Platon frumoase expuneri de mituri. Dar, privind lucrurile mai precis, Platon recurge la mituri în parte din cauza neputinţei de a se exprima în modul pur al gîn-dului, în parte numai în introducere; acolo însă unde ajunge la ceea ce este principal, el se exprimă altfel; în *Parmenide* de exemplu, avem determinaţii de gîndire, simple, fără imagini. Evident, miturile lui Platon pot fi .utile din punct de vedere exterior ; pentru a oferi elemente mai uşor reprezentabile, filozoful coboară de pe culmile speculaţiei, dar valoarea lui Platon nu rezidă în miturile lui. Cînd gîndirea a ajuns să se întărească în aşa măsură, încît să-şi confere sieşi în sine însăşi, în propriul său element, fiinţă determinată, mitul devine o podoabă inutilă, care nu promovează filozofia. Adesea unii se opresc numai la aceste mituri. Astfel, Aristotel a fost rău înţeles fiindcă ici şi colo el a intercalat comparaţii în textele sale. Metafora nu poate fi cu totul adecvată gîndul ui, ea conţine totdeauna ceva în plus. Neîndemînarea de a-şi reprezenta gîndul ca gînd recurge la mijlocul exprimării în forma sensibilă. Nu este însă îngăduit ca gîndul să fie ascuns în mit; scopul miticului este, dimpotrivă, acela de a exprima, de a dezvălui gîndul. Această expresie, simbolul, este, se înţelege, defectuoasă ; acela care ascunde gîndul în simbohirri nu are gîndul. Gîndul este ceea ce se revelează, deci miticul nu este mijloc adecvat de exprimare a ghidului. Aristotel spune : „Despre cei ce filozofează în formă mitică nu merită să ratăm în chip serios" ; aceasta nu este forma în care poate fi expus gîn-

Metafizica,. III, 4.

dul, nu e decît un mod inferior [de exprimare]. *(F.,* I, 84-85)

Forma filozofiei platonice este cea dialog i c ă. Frumuseţea acestei forme este deosebit de atrăgătoare. Nu trebuie să ne închipuim că forma dialogică este cea mai bună formă de expunere filozofică. Ea este o particularitate a lui Platon, şi fără îndoială, ca operă de artă, ea trebuie preţuită ca valoroasă. Adesea desă-vîrşirea lui Platon este plasată în această formă. [...] La Platon, totul este absolut obiectiv şi plastic : este artă să ştii îndepărta de la tine anumite lucruri şi să le pui adesea în gura unei a treia sau a patra persoane *(Fedon). (F.,* I, 473)

O particularitate în expunerea filozofiei platonice cuprinsă în dialoguri o constituie faptul că elemente esenţial diferite, adică simplele reprezentări despre esenţă şi cunoaşterea prin concept a acesteia (exprimarea în maniera reprezentării şi cea speculativă), stat amestecate în chip inextricabil, şi mai cu seamă cînd Platon trece la expunere mitică; amestec necesar în acest început al ştiinţei propriu-zise, în adevărata ei formă. Spiritul sublim al lui Platon, care avea intuiţia sau o reprezentare a spiritului, a pătruns acest obiect al său cu ajutorul conceptului; însă el numai a început a-l pătrunde, n-a cuprins întreaga realitate a acestui obiect cu conceptul; sau: cunoaşterea care a apărut cu Platon încă nu s-a realizat la el ca totalitate. [...] ...intervin mituri, mişcări ale reprezentării spontan plăsmuite sau povestiri luate din

reprezentarea sensibilă, determinate cu ajutorul gîn-dirii, fără ca aceasta să le fi pătruns într-adevăr; intervine în general spiritualul determinat prin forme ale reprezentării. Sînt receptate fenomene sensibile, de exemplu, de-ale corpului, de-ale naturii, precum şi- gînduri despre ele, gînduri care nu le epuizează, ea şi cînd ele ar
222
fi gîndite integral şi temeinic, ca şi cînd conceptul ar înainta în chip independent în el însuşi. (F., I. 475-476)
Forma mitică a dialogurilor platonice constituie elementul atrăgător al acestor scrieri, dar ea este izvor de neînţelegeri. Este deja una dintre aceste neînţelegeri să se considere aceste mituri drept ceea ce este mai excelent în scrierile Iui Platon. Numeroase filozofeme sînt făcute mai abordabile prin expunerea lor mitică, însă acesta nu este modul veritabil de expunere. Filozofemele sînt gînduri; pentru a fi pure, ele trebuie să se desfăşoare ca atare. Mitul este totdeauna o expunere care se serveşte de modul sensibil, introduce imagini sensibile pregătite pentru reprezentare, şi nu pentru gînd ; mitul este semnul neputinţei gîndului, care încă nu se poate păstra ferm pentru sine, nu ştie s-o scoată la capăt. Prezentarea mitică, fiind mai veche, este o prezentare în care gîndul încă nu este liber : expunerea mitică este pătare a gîndului cu forme sensibile ; acestea nu pot exprima ceea ce vrea gîndul să exprime. Este vorba de o seducţie, de un mijloc de a provoca interes pentru conţinut: este ceva pedagogic. Mitul aparţine pedagogiei genului uman. Cînd conceptul a crescut mare, nu mai are nevoie de mit. Platon spune adesea : „Este greu să ne angajăm în discuţia acestui subiect, şi de aceea vom povesti un mit" ; fără îndoială, acest lucru este mai uşor. *(F.,* I, 477-478)
Mai amănunţit vorbeşte Platon [...] despre măsura în care muzica şi gimnastica pot fi admise ca mijloace educative. Pe poeţi însă, pe Homer şi pe Hesiod, îi alungă din statul său, fiindcă reprezentările lor despre Dumnezeu le găseşte nedemne : pe atunci credinţa în Jupiter şi legendele poemelor homerice începeau să fie supuse serios cercetării; unele relatări au fost luate ca maxime generale, ca lege divină. Pe o anumită treaptă a culturii, poveştile pentru copii sînt nevinovate; însă cînd ele tre-
223
buie să fie aşezate la baza adevărului moral, ca lege actuală, atunci este momentul ca ele să fie coborîte la nivelul a ceva ce aparţine trecutului, a ceva numai de natură istorică... *(F.,* I, 554)
Răspîndirea limbii şi formarea populaţiilor se află în **afara** istoriei. Istoria este proză, şi de aceea miturile nu constituie încă istorie. (, 109)
Poate fi ceva expus în chip istoric, dar noi nu-l prea **luăm** în serios, urmărim o astfel de istorisire în reprezentarea noastră, dar nu întrebăm dacă aşa ceva este lucru serios. Istoria lui Jupiter, ceea ce au făcut el şi ceilalţi zei, o ascultăm bucuros; ceea ce ne povesteşte Homer despre ei acceptăm fără să cercetăm mai departe, receptăm în acelaşi fel cum. receptăm ceva istoric. *(R.,* 75)
Precum în artă grecii au putut primi anumite îndemnuri tehnice, cu deosebire de la egipteni, tot aşa a putut să le vină şi începutul religiei din afară ; dar, graţie spiritului lor independent, ei le-au prelucrat şi transformat şi pe unele şi pe celelalte. (., 230)
...divinitatea rugăciunii se transformă [în religia elenă *n.n.]* în statuie prozaică, în marmură ; în pictură ea devine **pînză** sau lemn; se ajunge deci la ceva exterior. *(F.,* I, 74)
Arta mijloceşte această conştiinţă [religia, *n.n.],* întru-rit ea conferă consistenţă şi fermitate reflexului fugitiv pe care-l produce obiectivitatea în trecerea ei în sentiment. Piatra lipsită de formă, piatra sfîntă, simplul lor, sau orice este acela de care se leagă mai întîi nevoia de obiectivitate, primeşte, prin artă, formă, trăsături, caracter determinat şi conţinut mai precis, care poate fi cunoscut şi este deja prezent ca obiect pentru conştiinţă. Astfel, arta a devenit învăţătoarea popoarelor, de exemplu la „Homer şi Hesiod, care au dat grecilor teogonia ce le este
224
proprie" , întrucît cei doi poeţi au ridicat la nivelul unor imagini şi reprezentări determinate reprezentări şi tradiţii confuze, primite — nu are importanţă de unde — şi existente în prealabil, conferindu-le fermitate conform spiritului poporului lor. Aceasta nu este arta care exprimă şi în piatră, pe pînză şau în cuvinte conţinutul unei religii deja dezvoltate şi exprimate desăvîrşit în noţiuni, reprezentări şi cuvinte, cum face arta epocii moderne, cînd tratează subiecte religioase sau istorice care

au la baza lor reprezentări şi cugetări date, arta care nu face decît să exprime în felul ei un conţinut exprimat deja complet în alt fel. Conştiinţa acestei religii este produsul imaginaţiei care gîndeşte, adică al gandirii care concepe numai cu organul imaginaţiei şi se exprimă prin formele acesteia. *(F.,* I, 69-70)

Tot aşa spune Herodot: *Homer şi Hesiod le-au făurit grecilor generaţia lor de zei,* dîndu-le nume — importantă afirmaţie. [...] (, **230)**

...cum este întemeiată o religie, adică în ce fel devine spiritul substanţial conştiinţă a popoarelor ? Aceasta este o problemă istorică; începuturile sînt puţin aparente ; aceia care ştiu exprima acest spirit sînt profeţii, poeţii; Herodot spunea că Homer şi Hesiod au făcut pentru greci zeii lor. Homer şi Hesiod au aici autoritate, dar numai fiindcă expresiile lor erau adecvate spiri-tului elen. Acestor poeţi le-au premers începuturi şi mai vechi: prima licărire despre ceea ce este divin, care, fără îndoială, s-a exprimat pe sine într-un chip şi mai nedezvoltat. *(R.,* 132)

...Herodot spune [...] despre Homer şi Hesiod că ei ar fi aceia care le-au dat grecilor zeii, dar tot el spune explicit despre diverşii zei cum cutare ori cutare zeu este egiptean

Herodot, II, 53.

225

etc. Creaţia poetică nu exclude deci faptul că grecii ar fi primit zeii de la alţii; ea face doar aluzie la o transformare esenţială a acestor zei; căci elenii au. avut reprezentări mitologice deja înainte de epoca în care situează Herodot pe primii doi poeţi ai lor. *(E.,* I, 453)

Natura nu trebuie nici supraevaluată, dar nici subestimată ; graţia poemelor homerice se datorează, desigur mult, blîndului cer ionic ; totuşi el singur nu poate zămisli un Homer şi nici nu-l zămisleşte oricînd ; sub stăpînirea turcească, de pildă, nu s-au ridicat rapsozi. (., 80)

Din Ftiotis, patria lui Ahile, provine numele comun al *elenilor,* un nume care, după însemnarea lui Tucidide, îl **întîlnim,** în acest sens larg, tot aşa de puţin la Homer ca şi denumirea de barbari, de care grecii încă nu erau bine deosebiţi. (., 220)

...zeii eleni sînt totdeauna senini şi fericiţi. Ga zei individuali, unii din ei ajung, desigur, să fie implicaţi în luptă, dar, chiar şi în conflict fiind, ei nu-l iau pînă la urmă atît de în serios încît să se concentreze asupra unui scop determinat cu toată energia şi consecvenţa caracterului şi a pasiunii şi să-şi afle pieirea în lupte pentru realizarea acestui scop. Ei nu fac decît doar să se amestece ici şi colo, în cazuri concrete, fac dintr-un interes determinat propriul lor interes, abandonează însă tot atît de uşor acest interes, reîntorcîndu-se fericiţi înapoi pe înaltul Olimp. Astfel, îi vedem pe zeii lui Homer în luptă, războindu-se între ei; acest fapt rezidă în modul-lor-deter-minat, ei **rămîn** însă totuşi fiinţe şi moduri-determinate universal. [...] Modul-determinat este o formă care doar se lipeşte, mai mult sau mai puţin, de natura divină. Dar tocmai independenţa şi calmul lor lipsit de griji le oferă acea individualitate plastică care nu-şi face nici o grijă şi nici un gînd în privinţa determinării. Din acest motiv,

226

nici în activitatea lor care se desfăşoară în realitatea concretă nu există la zeii homerici consecvenţă fermă, deşi ei totdeauna sînt angajaţi în acţiuni variate şi schimbătoare, căci lor numai materia şi interesul unor întîmplări omeneşti temporare le poate da ocazie să facă ceva. *(E.,* I, 228-229)

In aceste împrejurări şi raporturi sociale a intervenit excepţionalul şi marele eveniment că întreaga Grecie a concurat la marea expediţie naţională, anume la războiul *troian,* începand astfel mai departe o mai largă legătură cu Asia, care a fost pentru greci plin de consecinţe. (Expediţia lui Iason la Colhida, despre care de asemenea amintesc poeţii şi care a premers acestei întreprinderi de arme, rămîne, raportată la aceasta, ca ceva cu totul izolat.) Ga pricină a dezlănţuirii acestei întreprinderi comune se arată că fiul unui principe stăpînitor în Asia s-a făcut vinovat de încălcarea dreptului de ospitalitate prin răpirea femeii amfitrionului. Agamemnon adună, datorită puterii şi prestigiului său, pe prinţii Greciei în jurul său; Tucidide atribuie autoritatea lui atît unei domnii moştenite, cît şi puterii sale maritime. (Horn., *II.,* 2, 108), prin care el era mult superior celorlalţi; se pare totuşi că unirea s-a făcut fără forţă externă şi că totul s-a petrecut într-un fel simplu şi prin raporturi personale. Elenii au păşit în această expediţie atît de uniţi între ei, cum n-au mai fost niciodată după aceea. Succesul străduinţelor lor a fost cucerirea şi distrugerea Troiei, **fără** ca ei să fi intenţionat s-o transforme într-o posesiune permanentă. Elenii nu s-au stabilit însă niciodată în aceste locuri; tot atît de puţin, nici reunirea naţiunii pentru acest singur fapt nu a devenit o unire politică de durată. Dar poetul a înfăţişat poporului grec o imagine eternă a tinereţii şi spiritului acestuia, far imaginea acestei frumoase vieţi eroice a plutit mereu

în faţa întregii sale dezvoltări şi culturi. (., 224)
227
Raportul dintre principi şi supuşi, ca şi cel dintre principi, îl cunoaştem mai bine din Homer [...]. Principele dispune de autoritate personală, pe care ştie să şi-o impună şi s-o valorifice ; deoarece însă această superioritate este numai una individuală, eroică, datorită meritului personal, ea nu este de lungă durată. Vedem astfel în Homer cum peţitorii Penelopei pun stăpînire pe averea lui Odiseu absent, fără să acorde fiului acesteia nici cea mai mică consideraţie. Cînd Odiseu descinde în infern, Ahile se informează despre tatăl său şi—şi exprimă părerea că acesta fiind bătrîn, probabil nu i se va mai acorda nici o onoare. Moravurile sînt însă foarte simple : principii îşi pregătesc înşişi mîncarea, iar Odiseu este dulgherul casei sale. In *Iliada* lui Homer **întalnim** un rege al regilor, un şef al marei expediţii naţionale, dar ceilalţi potentaţi formează în jurul lui un sfat liber; prinţul este onorat, dar el trebuie să procedeze astfel încît să fie pe placul celorlalţi; este adevărat că el îşi permite acte de violenţă faţă de Ahile, dar ultimul se retrage în consecinţă din luptă. (., 223)
Cercetînd reprezentările lor [ale grecilor, *n.n.]* mitologice, constatăm că la baza acestora stau obiecte din natură, însă nu luate doar sub aspectul nedefinit al masei, ci prin singularizarea lor. [...] Căci grecii *ascultă numai şoapta obiectelor din natură* şi le *presimt* înţelesul lăuntric sub forma unei întrebări care-şi aşteaptă răspuns. (., 227)
Pan nu constituie în Grecia totalitatea obiectivă, ci nedeterminatul legat de concomitent, de momentul subiectiv ; el este fiorul general în liniştea pădurilor; de aceea el a fost cu deosebire adorat în păduroasa Arcadie (o spaimă panică este expresia obişnuită pentru o spaimă nemotivată). Pan, ca şi natura care freamătă în adîncuri, mai este prezentat şi cîntînd din flaut; nu se rămîne doar
228
la o presimţire internă ; Pan se face auzit prin naiul cu şapte fluiere. în cele arătate avem, pe de o parte, nedeterminatul, care însă se presimte, pe de altă parte, ceea ce se înţelege, imaginea subiectivă proprie şi interpretare a celor de înţeles. La fel ascultau grecii murmurul izvoarelor şi se întrebau ce înseamnă acest lucru ; dar înţelesul nu rezidă în murmurul senzorial, obiectiv al izvorului, ci el îşi are lăcaşul veritabil în subiectivitate, în subiectul însuşi care înalţă naiada preschimbînd-o în muză. Naiadele sau izvoarele constituie începutul din afară al muzelor. Totuşi nemuritoarele cîntece ale muzelor nu sînt acelea pe care le auzim, ci ele sînt producţiunile spiritului care ascultă gînditor şi se produce pe sine în această iscoditoare ascultare. [...] Natura i-a răspuns grecului la întrebările sale : lucrul este adevărat în sensul că omul a dat răspuns la întrebările naturii, din spiritul său. Punctul de vedere devine astfel pur poetic, deoarece spiritul dă sensul pe care-l exprimă imaginea naturală. Peste tot grecii tind spre o explicare şi interpretare a naturalului. Homer povesteşte în ultima carte din *Odisscea* că, grecii fiind în doliu mare pentru Ahile, s-a iscat dinspre mare un **vuiet** groaznic ; cuprinşi de panică, ei erau pe punctul de a se refugia, împrăştiindu-se în toate părţile. Atunci se ridică Nestor cel păţit, explicîndu-ie acest fenomen. [...] Mai rămîne de observat că stimulările primite de spirit provin la început din activităţi şi împrejurări externe, din natură, apoi şi din transformări interne, ce se petrec în omul însuşi, ca visele sau delirul preotesei delfice [...]. La începutul *Iliadei* Ahile se ridică aprins de mînie contra lui Agamemnon şi este pe punctul să tragă sabia, dar îndată îşi frînează mişcarea braţului reţinîndu-şi pornirea furioasă şi cumpănind raportul său faţă de Agamemnon. Poetul explică spunînd : Palas Atena (înţelepciunea, cumpănirea) este aceea care l-a reţinut de la gestul necugetat. Cînd la feaci, Odiseua **aruncat** discul mai departe decît ceilalţi, iar unul dintre feacieni i-a manifestat o atitudine
229
prietenească, poetul recunoscu în acesta pe Palas Atena. Această semnificare este astfel lăuntricul, sensul, adevărul, ceea ce se ştie, iar poeţii au fost din acest punct de vedere învăţătorii grecilor, printre care Homer în primul rînd. (., 228-229)
Lui Prometeu, a cărui patrie este strămutată spre Cau-caz, i se atribuie faptul de a fi învăţat primul pe oameni să producă focul şi să-l întrebuinţeze. Introducerea fierului a avut de asemenea pentru greci o mare însemnătate, şi, cînd Homer vorbeşte despre bronz, Eschil numeşte fierul metal scitic. Şi introducerea măslinului, arta torsului şi a ţesutului, crearea calului de către Poseidon ţin de aceeaşi perioadă. (., 221)
Ca un punct de trecere foarte important [de la zeii -vechi la cei noi, *n.n.]* trebuie [...] menţionat Prometeu. Prometeu este un titan „sui generis" şi istoria lui merită o deosebită atenţie. împreună cu fratele său Epimeteu, el apare mai întîi ca prieten al noilor zei. Apoi se înfăţişează ca binefăcător al oamenilor, care n-au dealtfel ce căuta în raportul ce există între noii zei şi titani. El le aduce oamenilor focul şi, prin aceasta, posibilitatea să se îngrijească de satisfacerea nevoilor lor, de dezvoltarea

tehnicilor etc.; acestea nu mai ţin însă de natură şi, din această cauză, nu mai stau în aparenţă în nici o legătură cu elementele titanice. Pentru această faptă, Zeus îl pedepseşte pe Prometeu, pînă ce, în sfîrşit, Hercule îl scapă de chin. La prima vedere, nu rezidă în toate aceste trăsături principale nimic ce ar fi propriu-zis titanic, ba am putea descoperi o inconsecvenţă în faptul că, asemenea zeiţei Ceres, Prometeu este un binefăcător al oamenilor şi, cu toate acestea, este socotit printre puterile titanice. Dar în faţa unei examinări mai precise, această inconsecvenţă dispare îndată. In acesta privinţă, cîteva locuri din

230

Platon ne oferă deja o explicaţie suficientă. [...] în aceste locuri este scoasă în evidenţă în mod explicit deosebirea dintre scopurile nemijlocite ale vieţii — scopuri ce se referă la bunăstare fizică, la grija pentru satisfacerea celor mai apropiate nevoi — şi orînduirea statală, care are ca scop spiritualul, moralitatea, legea, dreptul de proprietate, libertatea, binele public. Această moralitate şi acest drept Prometeu nu le-a dat oamenilor, ci i-a învăţat numai şiretenia cu care să învingă natura şi să facă din ea mijloc de satisfacere a nevoilor omeneşti. Focul şi dexterităţile care se folosesc de el nu au nimic moral în ele însele şi tot atît de puţin şi arta ţesutului, ci ele intră mai intîi numai în serviciul egoismului şi al folosului particular, fără să se raporteze la ceea ce este comun în existenţa umană sau la elementul public al vieţii omeneşti. Deoarece Prometeu nu a fost în situaţia de a da nimic spiritual şi moral omului, el nici nu aparţine neamului noilor zei, ci titanilor. Fără îndoială, Hefaistos are şi el ca element al activităţii sale focul şi artele ce stau în legătură cu el, şi totuşi este un zeu nou. Dar Zeus l-a aruncat de pe Olimp, iar el a rămas zeul care şchiopătează. De aceea nu constituie cîtuşi de puţin o inconsecvenţă faptul că pe Ceres, care, asemenea lui Prometeu, se dovedeşte a fi o binefăcătoare a neamului omenesc, o găsim numărată printre zeii cei noi. Căci ceea ce învăţă Ceres pe oameni fu agricultura, cu care se află în directă legătură proprietatea; şi apoi căsătoria, morala şi legea. *(E.,* I, 469-471)

...mai vizibile par venerarea şi păstrarea vechilor idei în însăşi plăsmuirea artistică. Pe treapta precedentă am vorbit, de exemplu, despre Prometeu, titanul pedepsit. Tot astfel îl regăsim pe Prometeu eliberat. Fiindcă şi focul adus oamenilor de Prometeu (şi consumul cărnii, învăţat de oameni de la Prometeu) constituie, întocmai ca şi Pă-mîntul şi Soarele, un moment esenţial al existenţei ome-

231

neşti, o condiţie necesară a satisfacerii nevoilor, şi astfel a devenit durabilă şi cinstirea lui Prometeu. In *Edip la Colona* (v. 54-56) al lui Sofocle se spune, de exemplu (v. 54-56) :

„Acest loc este sfînt; el este în întregime sub protecţia maiestuosului Poseidon, precum şi sub aceea a Titanului Prometeu, zeul purtător de foc".

Şi scoliastul adaugă că Prometeu a fost venerat şi în Academie, împreună cu Atena şi Hefaistos, şi că în mica pădure a zeiţei este arătat un templu şi un vechi piedestal la intrare, pe care există şi o imagine a lui Pro- meteu, ca şi una a lui Hefaistos. Potrivit relatării lui Lisimachide, Prometeu însă este reprezentat ca fiind primul şi mai bătrîn, ţinînd în mînă. un sceptru, iar Hefaistos, ca mai tînăr şi al doilea ; altarul de pe piedestal le este comun. Şi după mit Prometeu n-a trebuit să-şi suporte pedeapsa la nesfîrsit, ci a fost eliberat din cătuşele sale, fiindcă îl previne pe Zeus de pericolul care îi ameninţă domnia din partea celui de al treisprezecelea descendent al său. Acest descendent este Hercule, căruia, de exemplu, Poseidon, în *Păsările* lui Aristofan (v. 1645-l648), îi spune că se va păgubi pe sine însuşi acceptînd convenţia de renunţare la domnie asupra zeilor, căci tot ce va lăsa după sine Zeus cînd va muri va fi al lui. Şi, de fapt, Hercule este unicul om care, trecînd în Olimp, din muritor ce era a devenit zeu şi ocupă un loc mai înalt decît Prometeu, care a rămas un titan. *(E.,* I, 478-479)

Herodot ne povesteşte că în Tir [la fenicieni, *n.n.}* ar fi existat cultul lui *Hercula.* Chiar dacă nu este vorba de zeitatea greacă, totuşi trebuie să fie vorba de o zeitate ale cărei atribute să fie oarecum asemănătoare cu ale acesteia. Acest cult este deosebit de semnificativ pentru caracterul poporului, căci Hercule este acela despre

în original citatul este în greacă veche.

care grecii spun că s-a ridicat în Olimp datorită vitejiei şi îndrăznelii sale ca om. Este adevărat că în cele douăsprezece munci ale lui Hercule se porneşte de la reprezentarea soarelui; totuşi, nu aceasta este determinarea principală, ci mai curind aceea că Hercule este un fiu al zeilor, care prin virtuţile şi isprăvile sale ajunge el însuşi zeu datorită curajului şi bărbăţiei sale de om; în loc de a rămîne inactiv, el îşi consumă viaţa în strădanie şi muncă. (7., 186)

...chemarea la cunoaşterea de sine, adresată grecilor de Apollo Delficul, nu are sensul unei porunci îndreptate din afară către spiritul omenesc, de către o putere străină ; dimpotrivă, zeul care îndeamnă la cunoaşterea de sine nu este altceva decît propria lege absolută a spiritului. *(E.IS.,* 6)
...filozofii antici au fost [...] individualităţi plastice. *(F.,* II, 359)
Dacă Hercule s-a ars, dacă Brutus s-a aruncat în sabia lui, aceasta este comportarea eroului faţă de personalitatea sa; dar, cînd se vorbeşte despre dreptul simplu de a se omorî, atunci acesta poate fi refuzat chiar eroilor. *(D.,* 98-99)
...arta şi idealul ei este tocmai generalul, întrucît este plăsmuit pentru intuiţie şi e,; din această cauză, încă în unitate nemijlocită cu particularitatea şi cu natura vie a acesteia.
233
232
[...] Acest lucru are loc în aşa-numita epocă eroică... [...] Astfel apar, de exemplu, eroii eleni într-o epocă pre-legică sau devin ei înşişi întemeietori de state, încît drept şi ordine, legi şi moravuri pleacă de la ei şi se realizează ca opera lor individuală ce rămîne legată de numele lor. In chipul acesta a fost apreciat deja Hercule de către cei vechi, înfăţişîndu-se pentru ei ca ideal de virtute eroică originară. [...] Aceleiaşi categorii aparţin şi eroii homerici. Desigur, au şi ei o căpetenie supremă comună, totuşi nici legătura lor nu este raport legal stabilit deja mai dinainte, raport care i-ar obliga la supunere, ci ei îl urmează din liberă voinţă pe Agamemnon, care nu este monarh în sensul de azi al cuvîntului. Fiecare dintre eroi vine astfel cu sfatul său, Ahile, mînios, se desparte de ei acţionînd independent şi în general fiecare vine, merge şi luptă şi se odihneşte cînd şi cum îi face plăcere. Cu o independenţă asemănătoare, nelegaţi de nici o ordine stabilită o dată pentru totdeauna ca simple părticele ale ei, se înfăţişează eroii din poezia arabă mai veche, iar epopeea *Sah-Nameh* a lui Firdusi ne oferă şi ea figuri similare. în Occidentul creştin, relaţiile feudale şi cavalerismul sînt terenul eroismului liber şi al individualităţii lui independente. Acestuia îi aparţin eroii mesei rotunde, precum şi cercul eroilor al cărui centru este Carol cel Mare. Asemenea lui Agamemnon, Carol este înconjurat de figuri eroice libere şi, din această cauză, de o ambianţă lipsită de coeziune, întrucît el se vede silit să-şi consulte totdeauna vasalii şi să privească cum aceştia ascultă tot atît de mult şi de propriile lor pasiuni; şi, înfurie-se el izbucnind zgomotos ca Iupiter pe Olimp, ei totuşi îl părăsesc, Iăsîndu-l singur cu întreprinderile lui şi pornind, independenţi, spre aventurile lor. Modelul perfect al acestor relaţii îl găsim în *Cia.* [...] O imagine tot atît de strălucită de independenţă ne oferă eroii sarazini, care ni se înfăţişează ca figuri şi mai aspre. Chiar şi Reinecke Fuchs ne înnoieşte priveliştea unei stări asemănătoare :
234
leul este, fără îndoială, domn şi rege, dar lupul şi ursul stau de asemenea la sfat; Reinecke şi ceilalţi fac ce vor... *(E.,* I, 19l-l93)
Caracterul eroic [...] răspunde cu toată individualitatea sa pentru întregul cuprins al faptei sale. De exemplu, Edip, călătorind spre oracol, întîlneşte un bărbat pe care în ceartă îl ucide. Pe timpul cînd a avut loc acest conflict, fapta n-ar fi fost considerată drept crimă. Bărbatul a întrebuinţat violenţa împotriva lui. Dar acel om era tatăl său. Edip se căsătoreşte cu o regină ; soţia e mama sa ; în neştiinţă, el a contractat o căsătorie incestuoasă. Cu toate acestea, el ia asupra sa totalitatea acestui sacrificiu şi se pedepseşte pe sine ca ucigaş al tatălui său şi ca incestuos, deşi n-a ucis pe tatăl său şi n-a urcat în patul conjugal al mamei sale cu ştiinţă, nici cu intenţie premeditată. Ferma independenţă şi integritatea caracterului eroic nu vor să împartă vina şi nu ştiu nimic de opoziţia ce există între intenţiile subiective şi fapta obiectivă şi urmările ei, în timp ce, date fiind complicaţiile şi ramificaţiile acţiunilor de" azi, fiecare se referă la toţi ceilalţi, împingînd vina cît mai departe posibil de la sine. [...]
Tot atît de puţin se separă individul eroic de totalitatea morală căreia îi aparţine; el are conştiinţă despre sine numai ca unul care se găseşte în unitate substanţială cu această totalitate. *(E.,* I, 194)
Ceea ce numim conştiinţă în sensul actual al cuvîntului nu şi-a găsit încă loc în arta clasică. Fără îndoială, omul elen acţiona adesea din pasiune proprie, rea ori bună, dar patosul autentic, ce ar fi trebuit să-l anime, şi-l animă, venea de la zei, al căror conţinut şi putere era universalul unui astfel de patos, iar eroii sînt sau nemijlocit pătrunşi de acest patos, sau cer sfat oracolelor, cînd
235
nu li se înfăţişează înşişi zeii pentru a le ordona faptele. (£., I, 467)
In elementul constitutiv al unei creaţii este conţinută însăşi determinaţia universală, a gîndirii; fără gînd o creaţie nu are vreo obiectivitate, el fiindu-i temelie. [...]
[...] Dacă vrem să ajungem la reprezentarea universală, la gîndul a ceea ce au fost grecii, le găsim în

Sofocle şi în Aristofan, în Tucidide şi în Platon. In aceşti indivizi s-a concentrat spiritul grec, reprezentîndu-se şi gîn-dindu-se pe sine însuşi. Aceasta este-împlinirea sa cea mai adîncă, dar ea este totodată ideală şi deosebită de activitatea reală. *(I.,* 76-77)

Acest simţ pentru plastica desăvîrşită a divinului şi omenescului era cu deosebire propriu vechilor eleni. Nu poate înţelege esenţa însăşi . a spiritului grec cel ce se opreşte la opera poeţilor, oratorilor, istoriografilor şi filozofilor Greciei fără să caute totodată să pătrundă adînc în idealurile sculpturii elene — adevărata cheie de înţelegere — şi să privească de pe această poziţie a plasticii atît figurile eroilor epici şi dramatici, cît şi pe acelea ale veritabililor oameni de stat şi filozofi al Eladei. Căci în zilele frumoase ale Greciei, atît personalităţile marilor oameni de acţiune, cît şi acelea ale poeţilor şi gîndito-rilor posedă acest caracter plastic, general şi totuşi individual, acelaşi în exterior ca şi în interior. Aceste personalităţi sînt mari şi libere, crescute independent pe pă-mîntuî particularităţii lor, substanţială în sine însăşi, creîndu-se pe ele însele din propria lor substanţă şi devenind ceea ce ele au fost şi au voit să fie. Mai cu seamă epoca lui Pericle a fost bogată în astfel de caractere. Pericle însuşi, Fidias, Platon şi îndeosebi Sofocle, tot astfel Tucidide, Xenofon, Socrate; fiecare în felul său, fără ca unul dintre ei să devină mai neînsemnat prin felul de a fi al celuilalt, toţi sînt naturi superioare de

236

artişti, sînt propriii lor artişti ideali, indivizi dintr-o bucată ; sînt opere de artă care se înalţă în faţa noastră asemenea unor nemuritoare statui de zei, care nu au în ele nimic efemer, nimic destinat morţii. Aceeaşi plastică o înfăţişează şi operele de artă cu imagini corporale ale învingătorilor la jocurile olimpice, ba chiar şi apariţia curtezanei Phryne, care s-a ridicat goală din apă, sub privirile întregei Elade, ca cea mai frumoasă femeie a ei. *(E.,* II, 114)

Atena a fost sediul unei coroane de stele ale artei şi ale ştiinţei. După cum cei mai mari artişti se adunaseră în Atena, tot astfel aici şi-au trăit viaţa cei mai vestiţi filozofi şi sofişti: Eschil, Sofocle, Aristofan, Tucidide, Dio-gene din Apolonia, Protagora, Anaxagora şi alţi filozofi originari din Asia Mică. *(F.,* I, 306-307)

...se concentrase în Atena o enormă putere ; o parte a banilor era întrebuinţată pentru mari construcţii arhitecturale, de care se desfătau la fel şi aliaţii, ca de nişte opere ale spiritului. Că Pericle însă nu secătuise banii vistieriei numai în opere de artă, gi se îngrijea şi altfel de popor, s-a putut observa după moartea sa din multele provizii cu care erau pline magaziile, îndeosebi însă arsenalele maritime. *(I.,* 256)

...Pitagora a fost primul dascăl din Grecia sau primul care a introdus în Elada învăţarea ştiinţelor. [...] In general, încă nu existau atunci ştiinţe, nici filozofie, nici matematică, nici jurisprudenţă şi nici altă ştiinţă, ceea ce exista erau propoziţii izolate, cunoştinţe izolate. Ceea ce se învăţa erau : mînuirea armelor, sentinţe filozofice, muzică, cînturile lui Homer sau ale lui Hesiod, cîntece avînd ca temă prepiedul etc. sau alte arte [...]. *(F.,* I, 185)

- Membrii asociaţiei pitagoriciene mai erau apoi obligaţi să înveţe pe de rost versuri din Homer şi din Hesiod.

237

Dimineaţa, şi adesea în cursul zilei, ei se îndeletniceau cu muzica, unul dintre obiectele principale ale învăţămîntului grec şi al culturii lor în general. *(F.,* I, 187)

TYebuie să luminăm **mai** de aproape această remarcabilă apariţie, şi în primul rînd istoria vieţii lui Socrate, sau mai curînd însăşi viaţa aceasta se împleteşte cu interesul pe care-l prezintă el pentru filozofie. Istoria vieţii sale priveşte, pe de o parte, ceea ce-i aparţine lui ca persoană particulară, pe de altă parte, filozofia sa. Activitatea lui filozofică este strîns împletită cu viaţa sa, destinul său e unit cu principiul lui şi este extrem de tragic. El este tragic nu în sensul superficial al cuvîntului, potrivit căruia orice nenorocire e numită tragică, de exemplu cînd moare cineva sau cînd cineva este executat, (lucru trist, dar nu tragic. Vorbim îndeosebi de tragic icînd nenorocirea, moartea, loveşte un individ valoros, cînd se cauzează o suferinţă nemeritată, o nedreptate unui individ. Astfel spunem despre Socrate că el a fost condamnat la moarte fără să fie vinovat şi că acest fapt este tragic. O astfel de suferinţă îndurată fără vină nu este însă o nenorocire în ordinea raţiunii. Nenorocirea priveşte raţiunea numai atunci cînd ea este produsă de voinţa subiectului, de libertatea lui — totodată acţiunea, voinţa acestuia trebuie să fie infinit justificată, să fie morală — şi cînd printr-însa omul însuşi poartă vina nenorocirii sale; la rîndul său, puterea [care acţionează

împotriva lui] trebuie să fie şi ea justificată din punct de vedere moral, să nu fie o putere a naturii, puterea unei voinţe tiranice : orice om moare, moartea naturală este un drept absolut, dar e numai dreptul pe care-l exercită natura asupra lui. în tragicul veritabil trebuie să fie de ambele părţi puteri morale, justificate, care vin în conflict ; aşa este destinul lui Socrate. Destinul lui nu e numai destinul său personal, individual romantic, ci tra-
238
gedia Atenei, tragedia Greciei este aceea care se desfăşoară în acest destin, care este reprezentată prin el. Avem aici două puteri care păşesc una contra celeilalte : una dintre puteri este dreptul divin, necesitatea obiectivă naivă — virtutea, religia, care sînt identice cu voinţa —, traiul liber urmînd legile în chip nobil, moral. In termeni abstracţi putem numi această putere libertatea obiectivă, moralitate obiectivă, religiozitate — propria esenţă a oamenilor ; ea este, pe de altă parte, ceea-ce-este-în-sine-şi-pentru-sine, ceea ce este veritabil, şi omul se găseşte în această uniune cu esenţa sa. Celălalt principiu este, dimpotrivă, dreptul tot atît de divin al conştiinţei, dreptul cunoaşterii (al libertăţii subiective) ; acesta este rodul pomului cunoaşterii binelui şi a răului, fructul cunoaşterii prin sine, adică al raţiunii : principiu universal al filozofiei pentru toate timpurile ce vor urma. Acestea sînt cele două principii pe care le vedem intrînd în conflict unul cu altul în viaţa şi în filozofia lui Socrate. *(F.,* I, 368-369)

El [Socrate, *n.n.]* se înalţă în faţa noastră ca una dintre acele mari naturi plastice, acei indivizi turnaţi absolut dintr-o singură bucată, cum sîntem obişnuiţi să întîlnim adesea în acea epocă — o operă de artă clasică desăvîr-şită care s-a ridicat ea însăşi la o atare înălţime. Aceste naturi nu sînt făcute de împrejurări, ci ele însele au realizat în mod independent dintr-însele ceea ce au fost; ele au devenit ceea ce ele însele au voit să fie şi au rămas credincioase faţă de ceea ce au devenit. într-o operă de artă adevărată, latura prin care excelează este faptul că ea înfăţişează o idee oarecare, întrupează un caracter, încît fiecare trăsătură este determinată de această idee ; şi întrucît s-a realizat aceasta, operade artă este, pe de o parte, vie, pe de altă parte, frumoasă: frumuseţea supremă, realizarea cea mai desăvîrşită a tuturor laturilor individualităţii, se înfăptuieşte conform unui unic prin-
239
cipiu interior. Astfel de opere de artă sînt şi oamenii mari ai acelei epoci. Individul cel mai plastic modelat ca om de stat este Pericle, şi în jurul lui, asemenea unor stele, sînt Sofocle, Tucidide, Socrate şi alţii. Ei şi-au modelat individualitatea lor dîndu-i existenţă, o existenţă particulară, un caracter care le domină fiinţa, un principiu realizat în toată fiinţa lor. *(F.,* I, 372-373)

...Aristofan a fost acela care a privit filozofia socratică sub acest aspect negativ. Această conştiinţă pe care a avut-o Aristofan în ce priveşte unilateralitatea lui Socrate poate fi considerată ca un preludiu al felului în care poporul atenian a recunoscut şi el modul negativ al lui Socrate şi l-a condamnat la moarte. Se ştie că Aristofan a adus pe scenă pe Socrate, după cum el i-a adus nu numai, de exemplu, pe Eschil şi îndeosebi pe Euripide, ci pe atenieni în general, şi apoi pe comandanţii lor militari, poporul atenian personificat şi chiar şi pe zei — libertate pe care noi nu ne-am putea-o închipui dacă ea nu ne-ar fi confirmată istoriceşte. Nu e locul aici să examinăm natura proprie a comediei lui Aristofan şi nici, mai ales, sarcasmul cu care l-a tratat el pe Socrate. In primul rînd, acest fapt nu trebuie să ne surprindă şi nici nu e nevoie să-l justificăm sau numai să-l scuzăm pe Aristofan. Putem spune doar atît că seriozităţii noastre germane îi repugnă să vadă cum aduce Aristofan pe scenă, cu numele lor, bărbaţi de stat în viaţă pentru a-i ridiculiza, şi mai cu seamă un bărbat atît de moral şi de onest ca Socrate.

S-a căutat doar să se arate, prin determinări cronologice, că piesele lui Aristofan n-au avut nici o influenţă asupra condamnării lui Socrate. Se vede că i se face lui Socrate o **moare** nedreptate ; se recunoaşte apoi şi valoarea lui Aristofan; în *Norii* săi, acesta are cu totul dreptate. Poetul care l-a dat pradă pe Socrate ridicolului şi sarcasmului nu a fost un farsor ordinar, un comediant, un bufon superficial care să-şi bată joc de tot ceea ce e
240
mai sfînt şi mai excelent şi să sacrifice totul spiritului său de zeflemea, spre a face pe atenieni să **rîdă.** Or, totul are un ternei mult mai adînc ; la baza glumelor sale se află o seriozitate profundă. El-nu voia

doar să zeflemi-sească ; a zeflemisi ceva ce e demn de cinstire este semn de goliciune şi de platitudine. Gluma mizerabilă este aceea care nu e substanţială, care nu se reazămă pe contradicţii inerente lucrului însuşi; Aristofan n-a fost un glumeţ prost. Nu este cu putinţă să zeflemiseşti ceva pornind din afară cînd acel ceva nu-şi poartă propria batjocură, autoironia în sine însuşi. Comicul este să arăţi cum cutare om sau cutare lucru se descompune în sine însuşi, în ifosele sale. Cînd lucrul nu este în el însuşi propria sa contradicţie, comicul e superficial, lipsit de temei. Aristofan nu rîde doar de demos [popor] şi de Euripide, ci la baza ironizării demos-ului se cuprinde o adîncă seriozitate politică. Din toate piesele lui reiese ce patriot profund serios a fost: un nobil, admirabil, adevărat cetăţean atenian.
Cît priveşte această apariţie a lui Aristofan, comedia aristofanică este pentru sine un element esenţial al poporului atenian ; Aristofan este o figură tot atît de necesară pe cît a fost marele Pericle, uşuraticul Alcibiade, divinul Sofocle şi moralul Socrate. Aristofan aparţine şi ei cercului acestor stele. Avem înaintea noastră un patriot profund serios, care într-una din piesele sale nu s-a temut să dea sfatul să se încheie pacea, cu toate că se pusese pedeapsa cu moartea pe capul aceluia care ar cuteza aşa ceva. în el, stăpînit de patriotismul cel mai profund şi cel mai inteligent, ni se înfăţişează veselia unui popor sigur de sine şi care rîde de sine însuşi; ţine de comic o anumită siguranţă de sine, care, avînd încredere în ceva, ţinînd ferm la ceva, o face cu toată seriozitatea, în timp ce i se întîmplă mereu contrariul a ceea ce pregăteşte

In textul hegelian, cu caractere elene *(n.n.).*

241

— şi care totuşi nu se îndoieşte deloc de sine, nu reflectează deloc asupra sa, ci rămîne perfect sigură de sine şi de lucrul său. Această latură, a liberului spirit atenian, o gustăm în piesele lui Aristofan, această desăvîrşită complacere cu sine însuşi în pierdere, această siguranţă netulburată de sine în ciuda tuturor insucceselor şi a realităţii : supremul comic !
In *Norii* nu avem acest comic naiv, ci intervine contradicţia cu scop precis. Aristofan ni-l zugrăveşte, aşadar, şi pa Socrate în chip comic, anume cum în străduinţele sale morale el obţine contrariul a ceea ce urmăreşte, cum se bucură elevii lui de descoperirile pătrunzătoare făcute cu ajutorul lui, descoperiri pe care ei le consideră ca izvor de fericire, dar care se întorc împotriva lor, devenind contrariul a ceea ce credeau ei. Constatarea excelentă înfăţişată aici la care ajung elevii lui Socrate este tocmai înţelegerea nimicniciei legilor binelui determinat, considerat drept adevăr de conştiinţa naivă. [...]
Exagerarea ce i s-ar putea reproşa lui Aristofan constă în faptul că el a împins această dialectică pînă la cele mai anuare consecinţe ale ei. Cu **toate** acestea, nu se poate spune că cu această reprezentare i s-ar fi făcut nedreptate lui Socrate. Aristofan nu e deloc nedrept, ba chiar trebuie să admirăm profunzimea cu care a recunoscut latura negativă a dialecticii lui Socrate (evident, de a o fi recunoscut în felul său) şi faptul de a o fi înfăţişat în culori atît de ferme. *(F.,* I, 397-400)
Socrate a refuzat să-şi fixeze o pedeapsă, care putea fi amendă sau exil; dar el avea să aleagă între acestea şi moarte. Socrate a refuzat să le aleagă pe cele dinţii, să .se judece pe sine — cum cerea formalitatea —, fiindcă astfel, spunea el, şi-ar fi recunoscut vina . Dar nu mai era vorba de vină, ci numai de felul pedepsei.

Xenofon,Apoi. *Socrat.,* § 23.

242

Fără îndoială, acest refuz poate fi considerat ca măreţie morală; pe de altă parte, însă, refuzul vine într-o oarecare măsură în contradicţie cu ceea ce a spus mai tîrziu Socrate în închisoare : anume că el stă aici în închisoare fiindcă atenienilor le pare că e mai bine, precum şi lui însuşi, să se supună legilor; că el n-a voit să fugă. Dar prima ascultare de legi ar fi fost tocmai, deoarece fusese declarat vinovat, să respecte hotărîrea atenienilor şi să-şi recunoască vinovăţia. în mod consecvent, el ar fi trebuit să-şi dea seama că e mai bine să-şi impună pedeapsa, deoarece prin aceasta el nu se supune numai legilor, ci, de asemenea, şi sentinţei judecăţii. Astfel o vedem la Sofoole pe cerească Antigona, cea mai sublimă figură care a apărut vreodată pe pămînt, mergînd în întîmpi-narea morţii; în ultimele ei cuvinte ea admite :
Dacă aşa le place zeilor,
Să recunoaştem că, de vreme ce suferim, noi am greşit . (F., I, 419)

Povestirea frumoaselor scene ale ultimelor ceasuri ale vieţii lui Socrate, povestire care ne-a rămas de la Pla-ton, deşi nu conţine nimic extraordinar, ne înfăţişează o icoană înălţătoare şi va fi totdeauna reprezentarea unei fapte nobile. Ultima convorbire a lui Socrate este filozofie populară: despre nemurirea sufletului abia aici; Homer îl pune pe Ahile să spună în infern că ar prefera să fie slugă la cîmp decît să stea aici în infern ; aceasta nu e nici o consolare ! *(F.,* I, 421)

Ambii [adică Socrate şi poporul atenian] sînt nevinovăţia care e vinovată şi îşi ispăşeşte vina; şi ar fi lipsită de spirit şi de dispreţuit dacă ea n-ar fi vină. Iată ceea ce avem aici, şi nu de un nevinovat căruia îi merge

Sofocle, *Antigona,* v. 925-926.

prost; acesta e un nerod. Avem de-a face cu o reprezentare plată cînd în tragedii apar tirani şi nevinovaţi; goliciune supremă şi lipsă de raţiune, fiindcă e pură accidentalitate. Un om mare v r e a să fie vinovat, ia asupra lui marele conflict; astfel a făcut Hristos, individualitatea lui s-a sfărîmat, a căzut jertfă, dar fapta lui a rămas, produsă tocmai prin el.

Astfel destinul lui Socrate este cu adevărat tragic. Tocmai în acesta stă destinul tragic general şi moral: un drept intră în conflict cu alt drept — nu ca şi cum numai unul dintre ele ar fi drept, iar celălalt nedrept, CÎ ambele sînt drept în mod opus şi fiecare se loveşte de celălalt, ambele suferă prejudicii şiastfel ele şr sînt justificate unul faţă de celălalt. *(F.,* I, 423)

DISOLUTIA ROMANA

Genul de artă care îmbracă această formă a opoziţiei care izbucneşte între subiectivitatea finită şi realitatea exterioară degenerată este satira. *(E.,* I, 522)

Dar, întrucît disoluţia idealului clasic, proces prozaic în ce priveşte conţinutul lui, este ceea ce se anunţă în genul satiric, nu trebuie să căutăm adevăratul teren al satirei în Grecia, ţară a frumuseţii. în forma în care tocmai am descris-o, satira le revine, propriu-zis, romanilor. Spiritul lumii romane este domnia abstracţiei, a legii moarte, ruinarea frumuseţii şi a moralităţii senine, reprimarea familiei, ca moralitate nemijlocită, naturală, în general sacrificarea individualităţii, care se devotează statului şi-şi găseşte demnitatea-i rece şi mulţumirea cuminte în ascultare de legea abstractă. Principiul acestei

virtuţi politice — a cărei duritate rece îşi supune în exterioritate popoarele, în timp ce în interior dreptul formal se elaborează, cu o ascuţime asemănătoare, pînă la perfecţie — este ostil adevăratei arte. Astfel, nici nu găsim în Roma artă frumoasă, liberă, mare. Sculptura şi pictura, poezia epică, lirică şi dramatică romanii le-au luat şi le-au învăţat de la greci. Este de remarcat faptul că ceea ce poate fi considerat ca indigen la romani sînt farse comice, cînteceîe fasceniene şi piesele atelane, în timp ce comediile mai dezvoltate, chiar şi cele ale lui Plaut şi, desigur, ale lui Terenţiu, sînt împrumutate de la greci, fiind mai mult imitaţii decît producţii independente. Enius lua deja şi el din izvoare elene şi a făcut mitologie prozaică. Proprii le sînt romanilor numai felurile de artă care în principiul lor sînt prozaice; de exemplu, poemul didactic — mai ales cînd are conţinut moral şi-şi înveleşte reflexiile generale pe dinafară în podoabele versului, ale imaginilor, comparaţiilor şi ale unei dicţiuni frumoase sub aspect retoric; dar, înainte de toate, proprie le este romanilor satira. Spiritul unei nemulţumiri de lumea înconjurătoare este acela care în parte caută să se descarce în declamaţii găunoase. Această formă de artă în sine însăşi prozaică poate deveni mai poetică numai în măsura în care ne înfăţişează figura coruptă a realităţii în aşa fel, încît această lume coruptă se năruie prin propria ei nebunie. Astfel, de exemplu Horaţiu — care ca poet liric şi-a asimilat cu totul felul şi forma elenă a artei —, în scrisorile şi satirele sale, şi în cele unde este mai original, desenează o icoană vie a moravurilor timpului său, descriindu-ne acţiuni nebuneşti, care, lipsite de cuminţenie în alegerea mijloacelor, se distrug prin ele însele. Dar nici aceasta nu este decît o bună dispoziţie, desigur fină, rafinată, dar nu chiar poetică, care se mulţumeşte să ridiculizeze ceea ce este rău. La alţii, dimpotrivă, reprezentarea abstractă a ceea ce este just şi

virtuos este
245
pusă direct faţă în faţă cu viciile; aici contrarietatea, supărarea, mînia şi ura sînt acelea care se etalează în parte în forma vorbăriei abstracte despre virtute şi înţelepciune, în parte îşi dau drumul, cu indignarea amară a unui suflet nobil, împotriva stricăciunii şi a sclaviei timpurilor. Ori este dresată, în faţa viciilor zilei, icoana vechilor moravuri, a vechii libertăţi, a virtuţilor unei stări a lumii cu totul alta, aparţinătoare trecutului. Şi toate astea sînt făcute fără adevărată speranţă sau credinţă, căci nu se găseşte nimic opus nestatorniciei, vicisitudinilor, nevoilor şi pericolelor proprii unui prezent ruşinos decît ataraxia stoică şi imperturbabilitatea interioară a sufletului virtuos. Această stare de nemulţumire se traduce într-un ton asemănător în parte şi în istoriografia şi în filozofia romană. Salustiu se dezlănţuie împotriva corupţiei moravurilor, corupţie de. care el însuşi na rămas străin ; Livius, în ciuda elegantei lui retorici, caută consolare şi mulţumire în zugrăvirea timpurilor trecute; dar înainte de toate Tacitus este acela care, cu o sumbră dispoziţie grandioasă şi adîncă, fără declamaţie găunoasă, dezveleşte, indignat şi într-o formă extrem de intuitivă, răutăţile timpului său. Printre satirici, Persius este deosebit de corosiv ; e mai amar decît Iuvenal. Mai tarziu, îl vedem, în sfîrşit, pe sirianul grec Lucian îndreptîndu-se cu o uşurătate senină împotriva a toate : eroi, filozofi, zei, şi ţintind mai ales în vechii zei eleni, în omenescul şi în individualitatea lor. Totuşi, flecărind, el se opreşte adesea numai la exteriorul figurilor zeilor şi al acţiunilor lor, devenind prin aceasta plictisitor, îndeosebi pentru noi. Fiindcă, dată fiind credinţa noastră, pe de o parte am terminat cu ceea ce vrea să distrugă Lucian, iar pe de altă parte, ştim că aceste trăsături ale zeilor, privite din punctul de vedere al frumuseţii lor, au, în ciuda glumelor şi ironiilor lui Lucian, valoare veşnică. *(E.,* I, 523-525)

Caracterul lumii romane a fost o generalitate abstractă care, ca putere politică, a fost acea stăpînire rece în care a fost suprimată orice individualitate particulară orice spirit individual al popoarelor şi a fost nimicită orice trumuseţe. Constatăm lipsă de orice viaţă- cultura romana este ea însăşi o conştiinţă de sine lipsită de intimitate vie Poezia ei nu este proprie — e împrumutată ; tot astfel şi filozofia. *(F.,* II, 138)

...mitologia grecilor şi a romanilor [...] ajunge numai pina la zeul frumos, pînă la opera de artă, dar frumosul însuşi ramine formă finită, care nu a ajuns însă să co-xespundă ideii libere. *(F.,* II, 144)

ROMANTICUL

...pe treapta artei romantice spiritul ştie că adevărul său nu constă în cufundarea sa în corporalitate, ci, dimpotrivă, el devine sigur de adevărul său numai retrăgîn-du-se din exterior în interiorul său şi considerind realitatea exterioară ca pe o existenţă ce nu-i este adecvată. Prin urmare, cu toate că acest conţinut nou îşi ia asupra-i sarcina să îmbrace forma frumuseţii, aceasta, luată în sensul de pînă acum, rămîne pentru el ceva subordonat, transformîndu-se în frumuseţe spirituală a ceea ce este în sine şi pentru sine interior, în frumuseţe a subiectivităţii spirituale infinite în sine. (£., I, 527-528)

Adevăratul conţinut al romanticului este interioritatea aFsolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenţei şi libertăţii sale. [...] In acest Panteon toţi zeii sînt detronaţi, flacăra subiectivităţii i-a distrus şi, în locul politeismului plastic, arta cunoaşte acum numai un Dumnezeu, un spirit, o unică independenţă absolută... *(E.,* I, 528)

...figurilor sculpturii elene le lipseşte expresia simplă a sufletului, lumina ochilor. Operele cele mai mari ale sculpturii frumoase sînt lipsite de privire, interiorul lor
248
nu priveşte din ele ca interioritate conştientă de sine în acea concentrare spirituală pe care o exteriorizează ochiul. Această lumină a sufletului se află în afara lor şi aparţine spectatorului, care nu poate privi aceste figuri de la suflet la suflet, ochi în ochi. Dumnezeul artei romantice se prezintă însă ca unul care vede, ,se cunoaşte pe sine, este, din punctul de vedere al interiorului său, subiectiv şi-şi deschide interiorului interiorul. *(E.,* I, 530)

Dar acest conţinut [absolutul universal, conştient de sine însuşi în om, *n.n.]* nu este produs de arta romantică întrucît este artă, cum era cazul în mare parte în arta simbolică şi înainte de toate la forma clasică a artei şi la zeii ei ideali. Cum am văzut deja mai înainte, arta romantică nu este instruire revelatoare ca artă care ar oglindi pentru intuiţie conţinutul adevărului doar

sub forma artei, ci conţinutul există deja în prealabil pentru sine în afara domeniului artei, în reprezentare şi în sentiment. Ga universală conştiinţă despre adevăr, religia constituie aici în cu totul altă măsură presupoziţie esenţială pentru artă... *(E.,* I, 535)
Arta romantică nu mai are ca scop reprezentarea liberei vieţi a existenţei, cu calmul ei infinit şi cu cufundarea sufletului în corporal, ea nu mai urmăreşte ţinta de a înfăţişa această viaţă ca atare, viaţă adecvată conceptului ei celui mai propriu, ci întoarce spatele acestei culmi a frumuseţii. Ea împleteşte interiorul cu elementele accidentale ale formaţiei exterioare şi acordă trăsăturilor marcate ale urîtului un cîmp nelimitat.
In arta romantică avem deci două lumi, pe de o parte, o împărăţie a spiritului, desăvîrşită în sine. [...] Pe de altă parte, avem regnul exteriorului ca atare, care, desfăcut din uniunea lui strînsă cu spiritul, devine acum realitate cu totul empirică, faţă de forma căreia sufletul

este indiferent. [...] Dar tocmai pentru aceasta arta romantică şi Lasă din parte-i ca exteriorul să se reverse liber pentru sine, îngăduind să intre nestînjenit. în reprezentarea artistică orice material... [...], material ce nu-şi primeşte adevărata sa valoare decît cînd sufletul s-a încorporat în el pe sine şi cînd el nu trebuie să exprime numai interiorul, ci intimitatea care,. în loc să se contopească cu exteriorul, nu apare ca împăcată în sine decît cu sine însuşi. *(E.,* I, 536-537)
...tonalitatea fundamentală a romanticului — fiindcă principiul acestuia îl constituie tocmai generalitatea tot mai mărită şi adîncimea neîncetat activă a sufletului — este de natură muzicală, iar cînd avem conţinut determinat al reprezentării — este de natură lirică. Liricul este pentru arta romantică oarecum trăsătura fundamentală elementară, este tonul pe care--l dau şi epopeea şi drama şi care înveleşte ca un parfum general al sufletului chiar şi operele artei plastice, fiindcă în arta romantică spiritul şi sufletul vor să vorbească cu toate plăsmuirile lor spiritului şi sufletului. *(E.,* I, 537)
...punctul final al romanticului în general este marcat de caracterul accidental al exteriorului, ca şi al interiorului şi de disocierea acestor laturi, disociere prin care arta se suprimă pe sine însăşi, arătînd că este necesar pentru conştiinţă să-şi cucerească pentru cuprinderea adevărului fcirtne superioare celor pe care este în stare să i le ofere arta. (£., I, 538)
a) Această istorie [a spiritului, *n.n.]* oferă tema fundamentală pentru arta religioasă romantică, însă temă pentru care, arta, luată ca pură artă, este oarecum ceva de prisos, deoarece principalul rezidă aici în certitudinea interioară, în sentimentul şi reprezentarea acestui adevăr etern, în credinţa oe-şi dă sieşi mărturie a adevărului
în sine şi pentru sine, instalîndu-l prin aceasta în interiorul reprezentării. [...] Dar dacă ceea ce are importanţă este conştiinţa adevărului, atunci frumuseţea fenomenului şi reprezentarea lui devine ceva secundar şi mai indiferent, căci adevărul este prezent pentru conştiinţă şi independent de artă.
b) Pe de altă parte însă, conţinutul religios cuprinde totodată în sine însuşi momentul prin care el nu numai că se face pe sine accesibil artei, ci, sub un anumit raport, chiar are nevoie de ea. [...] In această privinţă, arta oferă conştiinţei intuitive pentru apariţia lui Dumnezeu prezenţa specială a unei figuri reale individuale, o icoană concretă şi a trăsăturilor exterioare ale evenimentelor în mijlocul cărora se desfăşoară naşterea lui Hristos, viaţa şi patimile lui, moartea, învierea şi înălţarea de-a dreapta lui Dumnezeu, încît în general numai în artă se repetă cu o durată mereu nouă dispăruta apariţie a lui Dumnezeu.
c) Dar, întrucît în această apariţie accentul - este pus pe faptul că Dumnezeu este în mod esenţial un subiect individual, cu excluderea altor subiecte, şi că ei nu înfă-. ţişează numai unitatea subiectivităţii divine şi umane în general, ci o înfăţişează ca acest om, ies din nou în evidenţă aici în artă, din cauza conţinutului însuşi, toate laturile accidentalităţii şi particularităţii existenţei finite exterioare, particularităţi de care se curăţise frumuseţea pe culmea idealului clasic. Ceea ce conceptul liber al frumosului eliminase din sine ca inadecvat, adică neidealul, este aici acceptat în chip necesar şi reprezentat intuitiv drept moment ce se desprinde din însuşi conţinutul operei de artă. *(E.,* I, 544-545)
Dreptul particularităţii subiectului de a fi satisfăcută, sau, ceea ce e acelaşi lucru, dreptul libertăţii subiective constituie punctul de întoarcere şi punctul central în deosebirea dintre antichitate şi timpurile

251
moderne. Acest drept este exprimat în infinitatea lui în creştinism, şi a fost făcut principiu real, universal, al unei forme noi a lumii. între formaţiile mai apropiate ale acestuia sînt iubirea, romantismul, scopul fericirii veşnice a individului etc, apoi moralitatea şi conştiinţa morală, în sfîrşit, celelalte forme care, parte, se vor desprinde în cele ce urmează ca principiu al societăţii civile şi ca momente ale constituţiei politice, pe de altă parte, însă, se ivesc în general în istorie, în special în istoria artei, a ştiinţelor şi a filozofiei. *(D.,* 147-l48)
Fără îndoială, însăşi religia creştină conţine în ea momentul artei, dar, în cursul dezvoltării ei, în „epoca luminilor", ea a atins o poziţie cînd gîndul, intelectul, a înlăturat elementul de care are absolută nevoie arta, adică figura omenească reală şi apariţia reală a lui Dumnezeu. Deorece figura -omenească şi ceea ce ea exprimă şi spune, eveniment şi acţiune omenească, sentimente omeneşti, acestea toate sînt forma în care arta trebuie să prindă şi să reprezinte conţinutul spiritului. *(E.,* I, 516)
în ce măsură forma adecvată de înfăţişare a unui conţinut determinat este cea artistică sau, dată fiind natura lui, în ce măsură pretinde el o formă de reprezentare superioară, mai spirituală, vedem îndată, comparînd zeii eleni, de exemplu; cu Dumnezeu, aşa cum îşi concepe reprezentarea religioasă. *(E.,* I, 78)
Hristos biciuit, cu cununa de spini pe cap, ducînd crucea spre locul de execuţie, pironit de cruce, agonizînd în chinurile unei morţi încete şi dureroase, nu poate fi reprezentat în formele frumuseţii elene, ci, în aceste situaţii, ceea ce este superior este sfinţenia în sine, profunzimea interiorului, nemărginirea durerii şi, ca moment etern al spiritului, răbdarea resemnată şi calmul divin.
Cercul mai larg din jurul acestei figuri îl formează în parte prieteni, în parte duşmani. Prietenii, de asemenea,
252
nu sînt idealuri, ci, conform conceptului lor, indivizi particulari, oameni obişnuiţi, pe care suflul spiritului îi duce la Hristos. Iar inamicii sînt reprezentaţi ca răi în interiorul lor, întrucît ei se opun lui Dumnezeu, îl condamnă, îl batjocoresc, îl torturează, îl crucifică ; reprezentarea răutăţii lăuntrice şi a duşmăniei faţă de Dumnezeu atrage după sine ca expresie exterioară grosolănia, barbaria, furia turbată şi deformarea figurii. Sub toate aceste raporturi, dacă e să facem comparaţie cu frumuseţea clasică, aici urîtul apare ca moment necesar. *(E.,* I, 547)
...moartea nu are pentru moartea clasică nici semnificaţia afirmativă care îi este conferită de arta romantică. Ceea ce numim noi nemurire nu era pentru greci ceva serios. Numai pentru reflexia de mai tîrziu a conştiinţei subiective, la Socrate are nemurirea un înţeles mai adînc şi mulţumeşte o trebuinţă mai evoluată. Cînd, de exemplu, Ulise *(Odiseea,* XI,. v. 482-491) în infern îl consideră pe Ahile mai fericit decît pe toţi cei morţi înainte de el şi după el fiindcă, cinstit odinioară asemenea zeilor, el e acum domnitor peste cei morţi, Ahile — care, cum se ştie, preţuieşte foarte puţin această fericire — îi răspunde lui Ulise rugîndu-l să nu mai pronunţe nicS un cuvînt de mîngîiere vorbind despre moarte, căci ar prefera să fie un argat care lucrează la cîmp, să fie sărac şi să slujească pentru plată la un bărbat sărac decît să domnească aici în infern peste toţi marţii aceştia. în arta romantică, dimpotrivă, moartea este numai o stingere lentă a sufletului natural şi a subiectivităţii finite, o stingere care se comportă negativ numai faţă de ceea ce este în sine însuşi negativ, suprimă ceea ce este lipsit de valoare şi, prin aceasta, mijloceşte liberarea spiritului de mărginire şi scindare, precum şi concilierea spirituală a subiectului cu absolutul. Pentru greci era afirmativă
253
numai viaţa unită cu existenţa naturală, exterioară, lumească, iar moartea era, din acest motiv, pură negaţie, disoluţie a realităţii nemijlocite. In concepţia romantică despre lume, moartea are însă semnificaţia negativităţii, adică negaţia negativului, convertindu-se din această cauză şi în afirmativ, ca înviere a spiritului din pura lui natu-ralitate şi din inadecvata lui finitate. *(E.,* I, 532-533)
în acelaşi timp, prin urmare tot după cruciade, asistăm şi la începuturile artei, ale picturii; încă pe

timpu I cruciadelor se ivise o poezie originală. Spiritul, negasm-du-şi nici o îndestulare, îşi crea prin fantezie imagini mai frumoase, într-o modalitate mai liniştită şi mai libera decît le oferea realitatea. *(L,* 374)

Omul a fost împins în interiorul său, în abstract, iar spiritualul a fost privit ca deosebit de cele lumeşti. Conştiinţa trezită a subiectivităţii omului, a interiorităţii voinţei sale a adus cu sine credinţa în *rău* ca fiind o uriaşă putere în lumina laică. [...] Astfel s-a născut acea vestită istorie a lui Faust care din dezgust pentru ştiinţa teoretică s-a aruncat în braţele plăcerilor lumeşti cumparîn-du-şi, în schimbul pierderii fericirii sale veşnice, toate splendorile lumii. Faust s-ar fi înfruptat astfel —- spune poetul — din bogăţiile şi plăcerile lumeşti... *(L,* 395-396)

In. arta romantică, este adevărat, ruptura şi disonanţa interiorului sînt mai mari, după cum, în general, în această artă opoziţiile reprezentate se adîncesc, iar ruptura lor poate fi ferm reţinută. [...] Cu toate că în arta romantică suferinţa şi durerea afectează mai adînc decît la antici; intimitatea spirituală, buna dispoziţie în resemnare, fericirea în durere, extazul suferinţei, ba chiar şi voluptatea torturii pot fi reprezentate şi în această artă. Pînă şi în serioasa muzică religioasă italiană pătrunde expresia tînguirii, această plăcere şi transfigurare a durerii. în arta romantică, această expresie este în general surîsul printre

lacrimi. Lacrimile aparţin durerii, surîsul seninătăţii, şi astfel surisul în mijlocul plînsului semnifică această stare de împăcare în sine în mijlocul chinului şi al suferinţei. Fără îndoială, surîsul nu este voie să fie simplă înduioşare sentimentală, să fie o vanitate a subiectului şi o poză frumoasă în faţa micilor meschinării şi a micilor sentimente subiective, ci el trebuie să apară ca înţelegere şi libertate a frumosului în ciuda oricărei dureri, aşa cum se spune în cîntecele lui Cid despre Ximena : „cît era ea de frumoasă în lacrimi!". [...]

Rîsul şi plînsul pot fi însă despărţite în chip abstract şi au şi fost în mod fals întrebuinţate în forma aceasta abstractă, oa, de exemplu, în corul din *Freischiitz* de Weber. în general, rîsul este izbucnire, care însă nu este permis să fie nestăpanită dacă nu vrem să piară idealul. Acelaşi caracter abstract îl are de asemenea rîsul într-un duet din *Oberon* de Weber, unde te poate cuprinde teama şi mila pentru pieptul cîntăreţei. Cu totul altfel te emoţionează, din contră, rîsul de neuitat al zeilor homerici, care izbucneşte din calmul fericit al zeilor şi este numai seninătate, şi nu abstractă veselie lipsită de măsură. Pe de altă parte, tot atît de puţin îi este îngăduit plînsului să se introducă în opera de artă ideală ca tînguire neîn-frînată, aşa cum putem auzi iarăşi, de exemplu, în *Freischiitz* de Veber o astfel de abstractă lipsă de consolare, în muzică, în general, cîntecul trebuie să te facă să simţi plăcerea şi bucuria ciocîrliei care cîntă liberă în văzduh ; aclamairea durerii şi a bucuriei încă nu creează muzică, ci chiar şi în suferinţă tonul dulce al tînguirii trebuie să fie acela care străbate durerea şi o transfigurează, încîl să ţi se pară că face să suferi în felul acesta spre a auzi o astfel de tînguire. Aceasta este dulcea melodie, cîntecul, în orice artă. *(E.,* I, 164-l65)

Acestea sînt marile motive ale artei, eternele raporturi religioase şi morale : familie, patrie, stat, biserică, glorie,

prietenie, stare socială, demnitate; în lumea romanticului, îndeosebi onoarea şi iubirea etc *(E.,* I, 225)

...putem indica iubirea ca ideal al artei romantice în sfera religioasă a acesteia. Iubirea este frumuseţea spirituală ca atare. Idealul clasic înseamnă şi mijlocirea şi concilierea spiritului cu al său altceva. Aici acest altceva al spiritului era însă exteriorul pătruns de el, era organismul lui corporal. Dimpotrivă, în iubire acest altceva al spiritului nu este materialul, ci acest altceva este el însuşi o conştiinţă spirituală, un alt subiect, şi astfel spiritul este realizat pentru sine însuşi în cuprinsul proprietăţii sale, în elementul lui cel mai propriu. *(E.,* I, 549-550)

...trei sînt principalele sentimente ce se potenţează pentru subiect pînă la infinitatea acestei subiectivităţi [romantice, *n.n.]:* onoarea subiectivă, iubirea şi fidelitatea. [...]

Aceste trei laturi, împreună şi împletite una cu alta, formează — în afară de relaţiile religioase care pot interveni în cuprinsul lor— conţinutul principal al cavalerismului şi constituie înaintarea necesară de la principiul interiorului religios la pătrunderea acestuia în viaţa spirituală lumească, în al cărei domeniu arta romantică cîştigă acum o poziţie din care ea poate crea independent, din sine însăşi, şi poate fi frumuseţe oarecum mai liberă. Deoarece ea se găseşte aici liberă la mijloc între conţinutul absolut al reprezentărilor religioase ferme

pentru sine şi particularităţile pestriţe şi limitările proprii finitului şi lumescului. Dintre diversele arte, îndeosebi poezia este aceea care a ştiut să pună stăpînire cel mai potrivit pe acest material, fiindcă ea este cea mai capabilă să exprime interioritatea preocupată numai de sine şi scopurile şi evenimentele acesteia. *(E.,* I, 563)

256

Această formă a artei romantice este la ea acasă în două emisfere : în Apus, în această descindere a spiritului în interiorul subiectiv al său, şi în Răsărit, în această primă expansiune a conştiinţei ce s-a deschis pentru a se libera de finit. în Apus, poezia se bazează pe sufletul care s-a retras în sine, care şi-a devenit sieşi centru pentru sine, dar care nu posedă lumescul decît ca pe o parte a .poziţiei sale, ca pe una dintre laturi, deasupra căreia se află încă o lume mai înaltă, lumea credinţei. In Răsărit, înainte de toate arabul este acela care, asemenea unui punct care nu are înaintea lui nimic altceva la început decît deşertul său uscat şi cerul, se ridică plin de putere de viaţă la strălucirea primei expansiuni a lumescului şi care, pe lîngă aceasta, îşi păstrează în acelaşi timp şi libertatea interioară. *(E.,* I, 566)

,

...onoarea poate deveni şi ceva cu totul formal şi lipsit de conţinut, în măsura în care ea nu conţine nimic altceva decît eul meu sec, care pentru sine este infinit, sau cînd ea încorporează în sine ca obligatoriu un conţinut cu totul rău. în acest caz, onoarea rămîne, îndeosebi în reprezentări dramatice, un subiect absolut rece şi mort... [...] Mai ales spaniolii au dezvoltat în poezia lor dramatică cazuistica aceasta a reflexiei asupra unor anumite aspecte ale onoarei, punîndu-le, sub formă de raţionamente, în gura eroilor onoarei lor. [...] Adesea şi în dramele franceze onoarea seacă, abstractă pentru sine, este ceea ce trebuie să constituie interesul principal, *Alarcos* al domnului Frie-drich von Schlegel se reduce însă şi în mai mare măsură la acest element rece ca gheaţa şi mort... *(E.,* I, 568-569)

în forma acestei infinităţi subiective a sentimentului nu este **întalnită** iubirea în arta clasică, şi aici ea apare în general numai ca un moment secundar pentru reprezentarea artistică, sau numai sub aspectul plăcerii sen-

257

sibile. In Homer, fie că nu se pune prea mare greutate pe acest sentiment, fie că se înfăţişează în forma lui cea mai demnă drept căsnicie în cercul vieţii de familie, cum apare iubirea în figura Penelopei ; ca îngrijorare a soţiei şi a mamei, la Andromaca, sau în alte relaţii morale. Dimpotrivă, legătura lui Paris cu Elena este recunoscută drept imorală şi drept cauză a groazelor şi lipsurilor războiului troian ; iar iubirea lui Ahile pentru Brizeis nu are profunzime de sentiment şi interioritate, deoarece Brizeis este o sclavă la discreţia voinţei eroului. In odele poetei Safo, fără îndoială, limbajul iubirii se potenţează în însufleţire lirică, dar este mai mult căldura mistuitoare a sîngelui ce-şi găseşte în ele expresie decît intimitatea inimii şi a sufletului subiectiv. Pe de altă parte, în micile şi graţioasele cîntece ale lui Anacreon iubirea este o plăcere senină, generală. Fără infinitele suferinţe, fără a pune stăpînire pe întreaga existenţă, fără a deveni devotament pios al unui suflet opresat care se topeşte în tăcere, ea se îndreaptă veselă spre plăcerea nemijlocită ca spre un lucru nevinovat, ce se aranjează aşa sau altfel şi în legătură cu care infinita importanţă de a iubi tocmai această fată, şi nu pe alta este tot atît de puţin luată în considerare pe cît de puţin se ţine seama de părerea călugărească de a renunţa cu totul la relaţia sexuală. Marea tragedie a celor vechi de asemenea nu cunoaşte pasiunea iubirii în înţelesul ei romantic. Mai ales la Eschil şi la Sofocle ea nu revendică pentru sine interes esenţial. Deoarece, deşi Antigona este destinată lui Hemon de soţie, iar acesta se angajează în faţa tatălui său să îngrijească de Antigona, ba chiar se sinucide din cauza ei fiindcă nu e în stare s-o salveze, totuşi în faţa lui Creon el nu invocă decît motive obiective, şi nu puterea subiectivă a pasiunii sale, pe care el nici nu o simte în felul unui îndrăgostit modern interiorizat. în *Fedra,* de exemplu,

258

Euripide deja tratează iubirea drept un patos mai esenţial, dar şi aici ea se înfăţişează ca

rătăcire criminală a sîngelui, ca patimă a simţurilor provocată de Venus care vrea să-l piardă pe Hippolit fiindcă nu vrea să-i aducă sacrificii. Tot astfel *Venus* de la Villa Medici este, fără îndoială, o imagine plastică a iubirii, împotriva graţiei căreia şi a elaborării figurii nu se poate spune nimic, dar din care lipseşte cu desăvîrşire expresia interiori taţii, aşa cum o pretinde arta romantică. Acelaşi caz îl avem în poezia romană, unde iubirea, după dispariţia republicii şi a severităţii vieţii morale, se înfăţişează mai mult sau mai puţin ca plăcere a simţurilor. Dimpotrivă, pe Pe-trarca, deşi el însuşi şi-a considerat sonetele drept joc, întemeindu-şi gloria pe poeziile şi operele latine, l-a făcut nemuritor tocmai acea iubire produs al imaginaţiei, care, sub cerul Italiei, în căldura sufletului umblat în şcoala artei, se înfrăţea cu religia. înălţarea lui Dante a plecat şi ea de la iubirea lui pentru Beatrioe, iubire care la el s-a transfigurat apoi în iubire religioasă, în timp ce vitejia şi îndrăzneala lui s-au ridicat pînă la puterea unei concepţii religioase despre artă prin care s-a făcut — ceea ce nimeni n-ar fi cutezat — judecător universal peste oameni, aşezîndu-i în iad, în purgatoriu şi în rai. Ca imagine opusă acestei elevaţii, Boccaceio reprezintă iubirea în parte ca pasiune violentă, în parte ca uşuratică de tot, lipsită de moralitate, în timp ce înfăţişează înaintea ochilor, în variatele lui nuvele, moravurile epocii şi ale ţarii sale. în cîntecele trubadurilor germani, iubirea se înfăţişează plină de sentiment, delicată, fără bogăţie imaginativă, jucăuşă, melancolică, monotonă, uniformă. La spanioli ea se prezintă plină de fantezie în expresie, cavalerească, uneori subtilă în descoperirea şi apărarea drepturilor şi îndatoririlor ei, ca o chestiune personală de onoare, dar şi aici exaltată şi în suprema ei strălucire.

259

Mai tîrziu, la francezi, iubirea devine, dimpotrivă, galantă, înclinînd mai mult spre vanitate, devine un sentiment transformat în poezie, adesea foarte spiritual, cu ajutorul unei sofistici ingenioase ; apoi, cînd plăcere senzuală fără pasiune, cînd pasiune lipsită de plăcere, sentiment şi susceptibilitate sublimate, încărcate de reflexie. *(E.,* I, 572-574)

...iubirea posedă în ea, fără îndoială, o mare calitate, întrucît ea nu rămîne în general numai înclinare sexuală, ci, în dragoste, un suflet bogat, frumos, nobil se dăruieşte pe sine şi, pentru unirea cu altul, trăieşte, e activ, viteaz, gata de jertfă etc. Iubirea romantică îşi are însă în acelaşi timp şi marginea ei. Anume, ceea ce lipseşte conţinutului ei este universalitatea existentă în sine şi pentru sine. Ea este numai sentimentul personal al subiectului individual, sentiment ce nu se arată determinat de interesele eterne şi de conţinutul obiectiv al existenţei omeneşti, de familie, de scopuri politice, de patrie, de obligaţii profesionale şi de ale poziţiei sociale, de ale libertăţii şi religiozităţii, ci este plin numai de eul propriu, eu care vrea să primească înapoi sentimentul, răsfrînt în alt eu. Acest conţinut al intimităţii — ea însăşi încă formală — nu corespunde cu adevărat totalităţii ce trebuie să fie în sine un individ concret. [...] în iubirea romantică [...] totul se învarteşte în jurul faptului că acesta o iubeşte tocmai pe aceasta, şi aceasta pe acesta. [...] Fără îndoială, în această poziţie sînt recunoscute libertatea superioară a subiectivităţii şi dreptul ei absolut de alegere, libertatea de a nu fi supusă pur şi simplu, ca Fedra lui Euripide, unui patos, unei zeităţi; dar din cauza unei voinţe absolut individuale din care purcede, alegerea se înfăţişează în acelaşi timp drept egoism şi încăpăţînare a particularităţii.

260

Din această cauză conflictele iubirii, îndeosebi cînd ea este arătată luptînd împotriva unor interese substanţiale, păstrează totdeauna o latură de aceidentalitate şi de ne-îndreptăţire, subiectivitatea ca atare fiind aceea care, cu pretenţiile ei nevalabile în sine şi pentru sine, se opune la ceea ce, dată fiind propria sa esenţialitate, trebuie să pretindă să fie recunoscut. Indivizii înaltei tragedii a celor vechi : Agamemnon, Clitemnestra, Oreste, Edip, Antigona, Creon etc. au desigur şi ei un scop individual, dar substanţialul, patosul ce-i mînă, fiind conţinut ai acţiunii lor, este justificat în mod absolut şi tocmai pentru acest motiv şi prezintă el în sine acest interes general. [...] însă aceste suferinţe ale iubirii, aceste speranţe care nu se realizează, în general această stare de îndrăgostit, aceste dureri nesfîrşite pe care le simte cel ce iubeşte, această fericire fără margini pe care acesta şi-o reprezintă nu sînt interese generale în ele însele, ci sînt ceva ce-l priveşte numai pe el. [...] ...iar noi ne vedem nevoiţi, prin urmare, să arătăm interes pentru suprema formă de accidentalitate, pentru arbitrarul subiectivităţii care nu are nici o lărgime şi nici o generalitate. De aici răceala ce ne pătrunde la reprezentarea unei astfel de pasiuni, în ciuda căldurii acesteia. *(E.,* I, 575-577)

...interiorul romantic se poate manifesta în toate circumstanţele, în mii şi mii de situaţii, de stări şi relaţii, de rătăciri şi complicaţii, de conflicte şi satisfacţii, deoarece este căutată şi are valabilitate numai forma ce şi-o dă acest interior lui însuşi în chip subiectiv, numai felul de a recepta şi de a se exterioriza al sufletului, nu şi un conţinut valoros în sine şi pentru sine. De aceea în reprezentările artei romantice totul îşi găseşte loc, toate sferele şi fenomenele vieţii, ceea ce este mare de tot şi ceea ce este mic de tot, ceea ce e sublim şi ceea ce e cu totul neînsemnat, moralitatea, imoralitatea şi răul şi, cu cît
261
se laicizează mai mult arta, cu atît mai mult se instalează ea în sfera lucrurilor mici ale lumii, le dă preferinţă, le conferă valabilitatea desăvîrşită, iar artistul se simte bine cînd le reprezintă aşa cum sînt. Aşa se prezintă lucrurile, de exemplu, la Shakespeare, fiindcă la el, în general, acţiunile se desfăşoară în mijlocul celor mai mici lucruri ce au legătură cu ele, fărîmiţîndu-se şi împrăştiin-du-se într-un cerc întreg de întamplări, de accidente ; la el toate stările au importanţă, alături de cele mai înalte regiuni şi cele mai însemnate interese se găsesc cele mai lipsite de însemnătate şi mai secundare. [...]
In cuprinsul acestui caracter accidental al obiectelor — care sînt reprezentate în parte, desigur, drept simplu mediu pentru un conţinut în sine însuşi de mare însemnătate, dar care sînt înfăţişate în parte şi în mod independent — devine evidentă decadenţa artei romantice [...] Anume, pe de o parte, se prezintă realitatea concretă, cu o b i e c t i v i t a t e a ei prozaică, dacă o considerăm din punctul de vedere al idealului; conţinutul vieţii obişnuite, de toate zilele, care nu este concepută în substanţa ei, conţinînd elemente morale şi divine, ci este privită sub aspectul caracterului ei schimbător şi trecător ; pe de altă parte, avem subiectivitatea, care, cu sentimentele şi felul ei de a vedea, cu dreptul şi puterea spiritului ei, ştie să se ridice spre a deveni stăpînă a întregii realităţi; subiectivitatea care nu lasă nimic să rămînă cu legăturile lui obişnuite şi cu valoarea ce o are pentru conştiinţa obişnuită şi care se mulţumeşte numai atunci cînd tot ceea ce este încorporat în acest domeniu se dovedeşte, prin forma şi poziţia ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiţie şi sentiment, dizolvat. *(E.,* I, 603-604)
în poezie este înfăţişată viaţa casnică obişnuită — care are drept substanţă a ei onestitatea, experienţa lucrurilor
262
şi morala zilei — în complicaţii sociale curente, în scene şi figuri luate din păturile sociale mijlocii şi de jos. La francezi, mai cu seamă Diderot a insistat în sensul acesta asupra naturaleţei şi imitării a ceea ce este dat. Printre noi germanii, Goethe şi Schiller au fost, în schimb, cei ce s-au angajat, într-un înţeles superior, pe un drum asemănător în tinereţea lor ; dar, înăuntrul acestei naturaleţe vii şi al acestor particularităţi, ei au căutat un conţinut mai profund şi conflicte esenţiale, pline de interes, în timp ce mai ales Kotzebue şi Iffland — unul cu o viteză superficială a concepţiei şi a producţiei, celălalt cu precizie mai serioasă şi cu o moralitate de mic-burghez — au făcut, cu simţ puţin pentru adevărata poezie, portretul vieţii zilnice a timpului lor, cu relaţiile ei prozaice şi strimte. în general însă, arta noastră a adoptat foarte bucuros acest ton, deşi foarte tîrziu, realizînd sub acest raport o virtuozitate. *(E.,* I, 606)
Dacă arta clasică, potrivit idealului ei, nu plăsmuieşte în esenţă decît ceea ce este substanţial, aici [pictura de gen olandeză, *n.n.]* este prinsă şi reprezentată intuitiv natura schimbătoare în exteriorizările ei fugitive : cursul iute al apei, o cădere de apă, valuri spumegînde ale mării, o natură moartă cu strălucirea întamplătoare a paharelor, a farfuriilor etc. ; forma exterioară a realităţii spirituale în situaţiile cele mai particulare : o femeie care bagă în ac firul de aţă la lumină, un popas de bandiţi care face mişcări accidentale, tot ce e mai instantaneu înitr-un gen care dispare într-o clipă, rîsul şi chicotitui **unui** ţăran, iată în ceea ce Ostade, Teniers, Steen sînt maeştri! Avem aici un triumf al artei asupra a ceea ce este trecător, triumf prin care substanţialul este oarecum înşelat în puterea lui asupra accidentalului şi efemerului *(E.,* I, 608)
263
...Jean Paul este la noi un umorist iubit, cu toate că el este mai bizar decît toţi ceilalţi în unirea barocă a tot ceea ce obiectiv e mai îndepărtat şi prin aruncarea claie peste grămadă a unor obiecte aduse în relaţie în chip absolut subiectiv. Istoria, conţinutul şi mersul evenimentelor sînt ceea ce e mai puţin interesant în romanele sale. Principalul rămîne acel du-te-vino al umorului care se foloseşte de conţinut numai pentru a-şi afirma în legătură cu el subiectiva sa ieşire spirituală. Prin această raportare şi înlănţuire a unui material adunat din toate regiunile

lumii şi din toate domeniile realităţii, umoristicul se întoarce oarecum înapoi la simbolic, unde semnificaţia şi figura sînt de asemenea una în afara celeilalte, numai că acum pura subiectivitate a poetului este aceea care comandă peste material, ca şi peste semnificaţie, juxtapu-nîndu-le în chip straniu. Dar o astfel de serie de idei capricioase oboseşte curînd, mai ales cînd ni se pretinde să ne transpunem cu reprezentarea noastră în interiorul combinaţiilor adesea greu de ghicit care i-au venit întamplător în minte poetului. Îndeosebi la Jean Paul, metaforele, spiritele, glumele, comparaţiile se omoară una pe alta, nu vezi ieşind nimic, ci totul numai distonînd. Dar ceea ce trebuie să intre în disoluţie e nevoie să se fi dezvoltat în prealabil şi să se fi pregătit. Pe de altă parte, cînd subiectul nu are în sine sîmburele şi consistenţa unei naturi sufleteşti pline de adevărată subiectivitate, umorul alunecă uşor în sentimental şi susceptibil, pentru care tot Jean Paul ne oferă exemplu. *(E.,* î, 610-611)

...decadenţa artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte, în umor ca eliberare a subiectivităţii în formele ei interioare accidentale. *(E.,* I, 618)

264

Nu trebuie însă să considerăm acest fapt [sfîrşitul formei romantice a artei, *n.n.}* ca pe o simplă nenorocire întamplătoare de care ar fi fost lovită arta din exterior, din cauza mizeriei timpurilor, a prozei lor, a lipsei de interes etc, ci acţiunea, dezvoltarea artei însăşi este aceea care, dînd formă obiectivă materialului ce-i este ei însăşi imanent şi elaborîndu-l intuitiv, aduce chiar pe calea aceasta, cu fiecare pas înainte, o contribuţie la liberarea artei de conţinutul reprezentat de ea. Ceea ce ne înfăţişează arta sau gîndirea ca obiect în chip atît de complex în faţa ochilor noştri trupeşti sau sufleteşti, încît conţinutul este epuizat, totul fiind exteriorizat şi nemai-rămînînd nimic obscur şi interior, nu mai prezintă interes absolut, căci interesul nu se trezeşte decît în legătură cu o activitate vie, proaspătă. Spiritul se străduieşte în jurul obiectelor numai atîta timp cît mai există ceva ascuns în ele, ceva nerevelat. Acesta este cazul atîta timp cît materialul este încă identic cu noi. Dar cînd arta a revelat pe toate laturile lor esenţialele concepţii despre lume cuprinse în conceptul ei, precum şi sfera conţinutului aparţinător acestor concepţii despre lume, ea s-a dezbărat de acest conţinut, destinat de fiecare dată pentru un anumit popor, pentru o anumită epocă, iar nevoia adevărată de a-l relua se trezeşte numai o dată cu nevoia de a se ridica împotriva conţinutului care pînă aici era singur valabil; ca, de exemplu, în Grecia, unde Aris-tofan s-a ridicat împotriva timpului său, ori Lucian care s-a ridicat împotriva întregului trecut al elenilor; şau, în Italia şi în Spania. Ariosto şi Cervantes, la sfîrşitul evului mediu, începură să se îndrepte contra cavalerismului. [...] în zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii libertatea gîn-dirii au pus stăpînire şi pe artişti, făcînd din ei, după ce

265

au fost parcurse şi diferitele stadii necesare ale formei romantice a artei, aşa-zicînd *tabula rasa* în ce priveşte materia şi forma producţiei lor.

[...] Prin urmare, artistul se găseşte deasupra formelor şi a formaţiilor consacrate, determinate, mişcîndu-ăe liber pentru sine, neatîrnător de conţinutul şi felul de a vedea în care odinioară erau prezente înaintea ochilor conştiinţei sacrul şi veşnicul. Nici un conţinut, nici o formă nu mai sînt nemijlocit identice cu intimitatea, cu natura, cu fiinţa subconştientă şi substanţială a artistului. Orice materie, orice subiect îi poate fi indiferent dacă nu e în contradicţie cu legea formală de a fi în general frumos şi potrivit pentru a fi tratat artistic. Nu există în ziua de azi nici o materie care s-ar afla în sine şi pentru sine deasupra acestei relativităţi, cel puţin nu există nevoia absolută ca el să fie reprezentat de către artă. De aceea artistul se comportă în general faţă de conţinutul pe care-l elaborează oarecum ca un autor dramatic care prezintă şi expune pe scenă personaje străine, alte persoane. *(E.,* I, 613-615)

Dată fiind această abundenţă şi varietate a materiilor, trebuie să fie formulată înainte de toate exigenţa ca, în privinţa modului lor de a fi tratate, pretutindenea să fie pus în lumină felul actual de a fi al spiritului. Artistu] modern poate, evident, să se alăture la cei vechi şi la cei mai vechi; a fi fiu al lui Homer, chiar şi numai cel din urmă fiu al lui Homer, este frumos ; şi chiar şi creaţii care oglindesc spiritul medieval al artei romantice îşi au meritele lor. Dar altceva este această valabilitate universală,

profunzime şi particularitate a unei materii oarecare şi iarăşi altceva este modul ei de a fi tratată. Nici un Homer şi nici un Sofocle, nici un Dante, Ariosto sau
266 • .
Shakespeare nu se mai pot naşte în epoca noastră ; ceea ce a fost **cîntat** atît de măreţ, ceea ce a fost exprimat **atît** de liber s-a exprimat. Toate acestea sînt subiecte şi .noduri de a le privi şi concepe al căror cîntec a amuţit. Numai prezentul este proaspăt, restul este şters şi mai şters. [...] Apariţia şi acţiunea omenescului nepieritor, cu semnificaţiile lui cele mai multilaterale şi cu infinita lui dezvoltare în toate direcţiile, sînt ceea ce în acest recipient al situaţiilor şi sentimentelor omeneşti poate constitui acum conţinutul absolut al artei noastre. *(E.,* I, 017-618)

CUPRINS

Fenomenologia artei (Prefaţă) ....,..... V
Tabel cronologic CL
Cu privire la alcătuirea culegerii de faţă CIX
Preambul: Filozofia 1
ARTA IN DEZVOLTAREA SPIRITULUI (sistematizări introductive)
„Fenomenologia spiritului" 11
Religia naturală 12
Religia artei ..... , . 16
Religia revelată 30
„Filozofia spiritului" .„..... 31
Arta 31
Religia revelată 36
Filozofia 36
„Estetica" 38
Introducere 38
Ideea frumosului artistic sau idealul..... 41
Diviziune 46
269
FRUMOSUL ARTISTIC (generalul)
Estetica. Esteticieni..... 51
Ştiinţa despre artă 51
Valorificări 58
Critici.....*t* 77
Opera de artă 88
Delimitări 90
Corelări 102
Artistul 115
DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI (sistematizări introductive)
„Filozofia istoriei" 135
Lumea orientală 137
Lumea greacă 142
Lumea romană . . ;..... 149
Lumea germană 151
..Filozofia religiei" 154
Religia naturală 156
Religia individualităţii spirituale 162
Religia absolută 174
„Estetica" 175
FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC (particularul)
Simbolicul Clasicul şi
270
189
202
Frumuseţea clasică 203
Constituirea formei clasice 207
Idealul formei clasice 213
Grecia 219
Mitologia elenă 219
Eroi, filozofi, artişti 233
Disoluţia romană 244
Romanticul ,..... 48

Lector : MĂRIA SIMIONESCU Tehnoredactor : ELENA CALUGARU
Bun de tipar: 7.V.1979. Tiraj: 48.160 ex. broşate. Coli ed.: 18,41. Coli tipar: 12,25.
rfTfk Tiparul executat sub comanda
_1_ P nr. 5.298978 la întreprinderea
«ocxiÎEJ» poligrafică Bacău,
str. Eliberării nr. 63. REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată de C.C.H. BUŞTENI